SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DIE KUNST FÜR ALLE

VIERUNDVIERZIGSTER JAHRGANG
1928—1929

MÜNCHEN 1929 / F. BRUCKMANN A.-G.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Inhalts-Verzeichnis

I. Text

Größere Aufsätze

Seite

Arens, Franz. Vom Wesen des künstlerischen Schaffens und Nacherlebens . . . 30

Bachhofer, Ludwig. Zur plastischen Töpferei der Peruaner . . . 384
Barth, Wilhelm. Von der Ausstellung Gauguin in Basel . . . 82
Baum, Julius. Neue Kunst in Kleinstadtmuseen . . . 58
Boehlau, H. Erich Heckel . . . 88
Braungart, Richard. Charles Despiau 34
Bredt, E. W. Bresdin . . . 281
Briner, Eduard. Frank Buchser . . . 126
— — Augusto Giacometti . . . 169
— — Der Bildhauer Alphons Magg . 240
Buchty, Josef. Kreuz und quer durch Finnland und Lappland . . . 152

Cohen, Walter. Der Radierer F. M. Jansen . . . 251

Delius, Rudolf von. Alte und neue Sachlichkeit . . . 62
— — Das Geheimnis der Form . . . 190
Drey, Franz. Deutsche Bildteppiche des Mittelalters . . . 233

Eberhard, H. S. Die befruchtende Not 318
Eckstein, Hans. Daumier . . . 207
Edschmid, Kasimir. Der Bildhauer Antes . . . 6
Ehl, Heinrich. Graf Leopold von Kalckreuth † . . . 150
Erbslöh, Adolf. Phantasie und Form 201

Feulner Adolf. Bauskulpturen von Adolf Giesin . . . 192
Frank, Sepp. Über Glasmalerei. Der Werdegang eines Glasgemäldes . . 310
Frerking, Johann. Frühjahrsausstellung in Hannover . . . 279

Gleichen-Rußwurm, A. v. Ignis. Von der Technik des Schönen . . . 119
Grohmann, Will. Robert Sterl . . . 137
Gurlitt, Hildebrand. Zu Emil Noldes Aquarellen . . . 41

Hausenstein, Wilhelm. Ludwig Michael Schwanthaler . . . 73
— — Max Beckmann . . . 157
Hege, W. Die untergehenden Werke des Parthenonfrieses zu Athen — ein Notruf . . . 288
Heilmaier, Hans. Emile-Antoine Bourdelle . . . 142
— — Der Maler Lascaux . . . 389
Hellwag, Fritz. Das moderne Frauenbildnis . . . 111
Hentze, C. Zwei Beispiele der Khmerkunst . . . 318
Hentzen, Alfred. Karl Hofer . . . 46

Klapheck-Strümpell, A. 100 Jahre Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen . . . 383
— — Das neue Folkwang-Museum in Essen . . . 385

Mayer, Alfred. Carl Zerbe . . . 105

Nathan, F. Neues von deutscher Kunst aus der Zeit 1780—1850 . . . 227

Seite
Neugaß, Fritz. André Derain . . . 177
— — Der schwedische Maler Grünewald . . . 243
N. N. Der Schülein-Brunnen in München von Julius Seidler . . . 54
— — Hildebrand und Marées . . . 314
Nolde, Emil. Aus seinen Briefen . . . 45

Ottmann, Franz. Die Gustav-Klimt-Gedächtnis-Ausstellung . . . 1
— — Die Ausstellung des Wiener Hagenbundes . . . 38
— — Die neue moderne Galerie in Wien . . . 355
— — Hans Canon . . . 369

Przychowski, A. v. Friedrich von Nerly . . . 99

Rieß, Margot. Vom deutschen Selbstbildnis . . . 172
Roeßler Arthur. Sehen, Schauen und Anschauung . . . 11
Rümann, Arthur. Deutsche Almanache und Taschenbücher . . . 130

Schürer, Oskar. Das Moderne und das Modische . . . 106
Steenhoff, W. »Was ich suche, ist für jeden zu finden« (Vincent van Gogh) I. Teil . . . 212
— — Dto. II. Teil . . . 240
Straus-Ernst, Luise. Werner Peiner 67
— — Der Bildhauer Arno Breker . . 370
— — Die Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Köln . . . 376
Tietze, Hans. Wie eine internationale Kunstausstellung in Rom im Jahre 1500 ausgesehen hätte . . . 321
— — William Blake . . . 356

Uhde-Bernays, Hermann. Johann Heinrich Füßli . . . 165

Weiß, Josef. Mein Weg zur Plastik 305
Weiß, Konrad. Maria Caspar-Filser 297
— — Ausstellung ungarischer Kunst in Nürnberg . . . 320
Werner, Bruno E. Der Maler Max Slevogt . . . 109
— — Oskar Gawell. Italienische Landschaften . . . 196
— — Zum Gedächtnis Wilhelm v. Bodes 250
— — George Minne . . . 256
— — Ernst Fritsch . . . 259
— — Frühjahrsausstellung der Berliner Sezession . . . 275
— — Frühjahrsausstellung der Akademie in Berlin . . . 343
— — 100 Jahre Berliner Kunst . . . 361
Wolf, G. J. Eine Spielart des Impressionismus . . . 17
— — Die 16. Internationale Kunstausstellung in Venedig . . . 24
— — Franz von Stuck † . . . 57
— — Pfälzische Kunst . . . 70
— — Kommunale Kunstförderung . 184
— — Karl Arnold . . . 185
— — Fälscherprobleme . . . 197
— — Hugo von Habermann † . . . 264
— — Die neue Galerie der Stadt München . . . 265
— — Münchner Kunstausstellung 1929 329
— — Die Münchner Neue Sezession 392
Wolfradt, Willi. Otto Mueller . . . 121

Namen-Verzeichnis

Seite

Antes, A. . . . 6
Arnold, Karl . . . 185

Baudelaire, Charles . . . 63
Beckmann, Max . . . 157
Bellini, Gentile . . . 324
Bellini, Giovanni . . . 324
Blake, William . . . 356
Bode, Wilhelm von . . . 250
Boltraffio . . . 324
Bosch, Hieronymus . . . 324
Botticelli . . . 324
Bourdelle, Emile-Antoine . . . 142
Breker, Arno . . . 370
Bresdin, Rodolphe . . . 281
Brüne, Heinrich . . . 392
Buchser, Frank . . . 126

Canon, Hans . . . 369
Casorati, Felice . . . 30
Caspar-Filser, Maria . . . 297
Constable, John . . . 22
Corinth, Lovis . . . 26

Daumier . . . 207
Delacroix, Eugène . . . 63
Derain, André . . . 177
Despiau, Charles . . . 34
Dill, Otto . . . 72
Dossena, Alceo . . . 197

Evenepoel, Henri . . . 26
Frank, Sepp . . . 310
Friedrich, Caspar David . . . 232
Fritsch, Ernst . . . 259
Füßli, Joh. Heinrich . . . 165

Gärtner, Eduard . . . 364
Gauguin, Paul . . . 26, 82
Gawell, Oskar . . . 196
Giacometti, Augusto . . . 169
Giesin, Adolf . . . 192
Giorgione . . . 324
Gogh, Vincent van . . . 212, 240
Grund, Norbert . . . 22
Grünewald, J. . . . 243
Guardi, Francesco . . . 20

Habermann, Hugo von . . . 264
Hanak, Anton . . . 355
Harta, F. A. . . . 40
Heckel, Erich . . . 88
Herterich, L. v. . . . 340
Hildebrand, Adolf . . . 314
Hofer, Karl . . . 46
Holbein d. Ä., Hans . . . 324

Jäckel, Willy . . . 111
Jansen, F. M. . . . 251

Kalckreuth, Leopold von . . . 150, 380
Klimt, Gustav . . . 1
Koch, Jos. Anton . . . 232
Kokoschka, Oskar . . . 350

Lascaux, Elie . . . 388
Leonardo da Vinci . . . 324
Lombardi, Pietro . . . 323

Magg, Alphons . . . 240
Magnasco, Alessandro . . . 20
Maillol, Aristide . . . 355
Marc, Franz . . . 26
Marées, Hans von . . . 314

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Seite
Matisse, Henri 26
Minne, George 256
Monticelli, Adolphe 22
Mueller, Otto 121

Nerly, Friedrich von 99
Nolde, Emil 26, 41, 45

Olivier, Ferd. von 232
Oppi, Ubaldo 30
Oppler, Ernst 277

Peiner, Werner 67
Perugino, Pietro 324
Purrmann, Hans 72

Renoir, Auguste 355
Riemenschneider, Tillman 324
Roccabonella 323
Rodin, Auguste 355

Sansovino, Andrea 323
Schwanthaler, L. M. 73
Seidler, Julius 54
Slevogt, Max 72, 109
Sterl, Robert 137
Stuck, Franz von 56, 335

Seite
Turner, J. M. W. 20

Waldmüller, F. G. 228
Weisgerber, Albert 72
Weiß, Josef 305
Wenck, Ernst 277
Werner, Anton von 26

Zerbe, Carl 105

Orts-Verzeichnis

Athen. Die untergehenden Werke des Parthenon-Frieses — ein Notruf . . 288

Basel. Von der Ausstellung Gauguin . 82
Berlin. Frühjahrsausstellung der Sezession 275
Frühjahrsausstellung der Akademie . 343
100 Jahre Berliner Kunst 361
Brüssel. Ausstellung Emile-Antoine Bourdelle im Palais des Beaux-Arts 142

Düsseldorf. 100 Jahre Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen 383

Essen. Das neue Folkwang-Museum 385

Seite
Hannover. Frühjahrsausstellung . . 279

Köln. Die Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes 376

München. Pfälzische Kunst im Kunstverein 70
Die neue Galerie der Stadt München 265
Münchner Kunstausstellung 1929 . . 329
Die Neue Sezession 392

Rom. Wie eine internationale Kunstausstellung in Rom im Jahre 1500 ausgesehen hätte 321

Ulm a. D. Neue Kunst in Kleinstadt-Museen 58

Venedig. Die 16. internationale Kunstausstellung 24

Wien. Die Gustav-Klimt-Gedächtnis-Ausstellung in der Sezession . . . 1
Ausstellung des Hagenbundes 38
Die neue moderne Galerie 355
Hans-Canon-Gedächtnis-Ausstellung im Künstlerhaus 369

II. Bilder

Seite
Achmann, Josef. Winterlandschaft geg. 265
Albiker, Karl. Büste des Malers Karl Hofer 381
Almanache und Taschenbücher . 130—136
Antes, A. Schlaf 7
— — Anmut 8
— — Weiblicher Torso . . . . geg. 8
— — Relief zu einem Kamin 9
— — Mädchentorso 10
Arnold, C. J. Bildnis Friederike Arnold 364
Arnold Karl. Aus dem Bilderbuch »Schlaraffenland« . . geg. 185, 185—187
— — Emil löst die Verlobung auf . . 188
— — Stresemann, der Retter 189
— — Am Meer 190
— — Kuh im Gewitter 190
— — Aus einem Almanach 191

Baierl, Theodor. Wochenend . . . 339
Bartning, Ludwig. Frühlingsgarten . 368
Beckmann, Max. Stilleben mit Birne 157
— — Selbstbildnis 1926 158
— — Italienische Landschaft 159
— — Zigeunerin 160
— — Mainlandschaft . . . . . geg. 160
— — Rosenstilleben 161
— — Stilleben mit Muschel 161
— — Sommerlandschaft 162
— — Herzogin von Malvedi 163
— — Stilleben mit Margueriten . . . 164
Bellano, B. Epitaph des Roccabonella 325
Bellini, Gentile. Das Kreuzeswunder 323
Bellini, Giovanni. Allegorie 327
Bildteppiche des Mittelalters, Deutsche:
Antependium mit Madonna und Kind zwischen Katharina und Barbara 233
Teppich mit Liebespaar auf der Hirschjagd 234
Fragment mit schachspielender Königin 235
Teppich mit der Geschichte des verlorenen Sohnes 236
Fragment mit zwei Szenen aus der Dichtung »Der Busant« 237
Fragment mit wilder Frau u. Einhorn 238
Blake, William. Die klugen und die törichten Jungfrauen 357
— — Ruths Abschied von Noemi . . 358
— — Mythologische Szene 359
— — Der Fluß des Lebens 360
Blechen, Karl Ferd. Galgenberg bei Gewitterstimmung 363
Blocherer, Karl. Porträt Frl. Erika Gr. 334

Seite
Böcher, August. März an der Altmühl 366
Bode, Wilh. v. Porträtaufnahme . . . 250
Boltraffio, G. A. Die Madonna der Familie Casio 322
Bosch, Hieronymus. Anbetung der Könige 327
Boß, Eduard. Eislaufbahn 63
Botticelli. Anbetung des Kindes . . 325
Bourdelle, E. A. Büste Rodin . . 28
— — Kopf vom Denkmal »Pointe de Graves« 143
— — La Vierge d'Alsace 144
— — Relief vom Théâtre des Champs-Elysées, Paris . . . . geg. 144
— — Beethoven 145
— — Reiterstandbild des Generals Alvéar 146
— — Figuren des Denkmals des Generals Alvéar 147
— — Büste Dr. Koeberle 148
— — »Der Sieg« 149
— — »Die Stärke« 149
— — Herakles 151
Breitner, Ger. Hendrik. Liegender Akt 338
Breker, Arno. Porträtbüste 371
— — Kniende 372
— — Stehender junger Mann 373
— — Bildnisbüste einer Griechin . . 374
— — Sitzende 375
Bresdin, Rodolphe. Comédie de la Mort geg. 281
— — Federzeichnung 281
— — Gebirgsfluß 282
— — Der barmherzige Samariter . . 283
— — Ruhe auf der Flucht 285
— — Landschaft 286
Brüne, Heinrich. Früchtestilleben . . 276
Buchser, Frank. Stiergefecht 126
— — Der Kuß 127
— — Spanische Kriegsszene 128
— — Olivenhain auf Korfu 129
Buchty, Josef. Sodankylä (Lappland) 152
— — Ladoga-Landschaft 153
— — Am Saimasee 155
Buddha unter dem Naga. Asiatisch. geg. 320

Casorati, Felice. Daphne Maugham 32
Caspar-Filser, Maria. Im Park geg. 297
— — Frühling in der Stadt 297
— — Osterlandschaft 298
— — Obsternte 299
— — Unterm Christbaum 301
— — Villa im Garten 302
— — Sestri Levante 303

Seite
Champion, Theo. Frühlingstag 377
Constable, John. Einweihung der Waterloo-Brücke. Ausschnitt 23
Corot, Camille. Die Badenden 19

Derain, André. Südliche Landschaften 177, 179
— — Weiblicher Akt 180
— — Stilleben 181
— — Porträtkopf 182
— — Straße im Süden 183
Despiau, Charles. Bildnisbüste Gräfin G. de V. 35
— — Antoinette 36
— — Bildnisbüste Mme. L. H. . . . 37
Devatta. Asiatisch 319
Dix, Otto. Senatspräsident Dr. Sahm 349
Dorner, J. Gebirgslandschaft 266
Dürer, Albrecht. Aus der Apokalypse 326

Eberz, Josef. Wintertag 275
Eichhorst, Franz. Die Gattin des Künstlers 344
Erbslöh, Adolf. Hortensie . . geg. 201
— — Primel 201
— — Gewitterlandschaft 202
— — Kamelie 203
— — Landschaft mit Badender . . . 204
— — Parkweg 205
— — Bahnübergang 206
Evenepoel, Henri. Mädchen mit großem Hut . . . . geg. 24
— — Das Frühstück 31

Fiori, Ernesto de. Frau Trude Pabst 352
Folkwang-Museum, Essen. Blick in den Oberlichtraum 385
— — Raum mit dem Brunnen von Georg Minne 387
Frank, Sepp. Der Werdegang eines Glasgemäldes 311
— — Pieta 312
— — Magdalena aus der Pieta . . . 313
— — Details aus einem Glasgemälde 313, 314
— — Teilstücke aus dem Jüngsten Gericht 315
— — Jüngstes Gericht 316
— — Glasgemälde in St. Gabriel, München 317
Friedrich, Caspar David. Gebirgslandschaft 231
Fries, Ernst. Amalfi 230

SMB Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BILDER

Seite

Fritsch, Ernst. Strand von Ahrenshoop . . . 259
— — Badende . . . 260
— — Der Spaziergänger . . . 261
— — Straße im Berliner Tiergarten 262
— — Dame im Cape . . . 263
Füßli, Joh. Heinrich. Theaterszene . 166
— — Achilles am Scheiterhaufen des Patroklos . . . 167
— — Die Sünde, vom Tod verfolgt . 168

Gärtner, Eduard. Charlottenburger Schloß . . . 365
Gauguin, Paul. Weißes Pferd . . . 27
— — Dr. Gachet . . . 83
— — Heuerinnen . . . 84
— — Nave nave Mahana . . . geg. 84
— — Kopf einer Bretonin . . . 85
— — Der Bach . . . 87
Gawell, Oskar. Aus Positano . 196, 200
— — Aquarelle . . . 198, 199
— — Mädchen mit Fischen . . . 350
Geiger, Willi. Porträt Hans Pfitzner 274
Gerhardinger, Constantin. Damenbildnis . . . 118
Giacometti, Augusto. Entwurf zu einem Wandbild . . . geg. 169
— — Wandbild im Krematorium Davos . . . 169
— — Mosaik im Wandelgang der Universität Zürich . . . 170
— — Ignuda . . . 171
— — Glasfenster »Judaskuß« . . . 172
— — Chorfenster »Bergpredigt« . . . 173
— — Glasfenster im Trauzimmer des Stadthauses Zürich . . . 174
— — Glasfenster »Vermählung Mariä« . . . 175
— — Die Verkündigung an die Hirten . . . 176
Gies, Ludwig. Plakette . . . 65
Giesin, Adolf. Bauplastiken . . 192, geg. 192, 193—195
Giorgione. Bildnis . . . 322
Gogh, Vincent van. Landschaft mit Brücke . . . geg. 1
— — Selbstbildnis 1886/88 . . . 212
— — Landstraße in der Provence 213
— — Der Sämann . . . 214
— — Ebene von Arles . . . 215
— — Berglandschaft . . . 216
— — Der barmherzige Samariter geg. 216
— — Olivengarten . . . 217
— — Café am Abend . . . 218
— — Weg mit Zypressen . . . 219
— — Heuschober in der Provence . . 220
— — Untergehende Sonne . . . 221
— — Frau aus Arles . . . 223
— — Frau im Lehnstuhl . . . 223
— — Stilleben mit Gipsstatuette . . 224
— — Straßenbau in Arles . . . 225
Graf, L. F. Gardasee . . . 40
Grund, Norbert. Unterhaltung im Park . . . 18
Grünewald, J. Kompositionen im Konzertsaal Stockholm . . . 243, 244, 246
— — St. Paul . . . 245
— — Weiblicher Akt . . . 247
— — Die Seine . . . 249
Guardi, Francesco. Galakonzert . . 17

Haas, Hans. Damenbildnis . . . 117
Habermann, Hugo von. Porträtaufnahme . . . 264
— — Damenbildnis . . . 272
Harta, F. A. Stadt in Südfrankreich 39
Heckel, Erich. Tulpen . . . 89
— — Rheinlandschaft . . . 90
— — Nîmes . . . 91
— — Maininsel . . . 92
— — Kinder im Walde . . . geg. 92
— — Amaryllis . . . 93
— — Marienfeste . . . 94
Herbig, Otto. Blumen vor einem Bild 382
Herterich, Ludwig von. Ecclesia meditans et militans . . . 331
Heubner, Fritz. Beim Angeln . . . 279
Hitzberger, Otto. Kreuzwegstation für die Kirche in Wannsee . . . 354
Hofer, Karl. Roccolo . . . 46
— — Selbstbildnis . . . 47
— — Mädchen mit Kürbissen . . . 48

Seite

Hofer, Karl. Häuser in Carona geg. 48
— — Der Wilderer . . . 49
— — Muzzano . . . 50
— — Bei Cappella . . . 51
— — Maskenfest . . . 53
Hoguet, Charles. Landschaft mit Kanal 367
Holbein, Hans. Aus der Marien-Basilika von 1499 . . . 325
Hosemann, Th. F. W. Junger Maler . 361
Huber-Dachau, Richard. Wintersport 329
Hummel, Joh. Erd. Henriette Sontag vor einem Putzladen . . . geg. 361
— — Grotte bei Teplitz . . . 365
Hüther, Julius. Berglandschaft . . . 273

Jäckel, Willy. Damenbildnis . . . 111
— — Allee nach Castel Gandolfo . . 348
Jansen, F. M. Straße am Gardasee . 251
— — Oberwesel . . . 252
— — Besigheim am Neckar . . geg. 252
— — Blick von der Landskrone . . . 253
— — Das Siebengebirge . . . 254
— — Malcesine am Gardasee . . . 255
Japanische Malerei:
Naokata Shirai. Junge Katzen . . . 96
Kwazan Watanabe. Herbstliches Feld . . . geg. 97
Yûzen. Mandarinenenten im Schnee 97
Shôhaku Soga. Habicht . . . 98

Kalckreuth, Graf L. von. Photographisches Bildnis . . . 150
Kanoldt, Alex. Stilleben . . . 378
Keller, Laurent A. Porträtbüste Mary Wigman . . . 119
— — Mädchenkopf . . . 120
— — Porträtbüste einer javanischen Tänzerin . . . geg. 120
Khmerkunst:
Asiatisch. Devatta . . . 319
Asiatisch. Buddha unter dem Naga . . . geg. 320
Klimsch, Fritz. Frau Thea Bracht . 346
Klimt, Gustav. Sonnenblumen . . . 1
— — Adam und Eva . . . 2
— — Bildnis Frau B. B. . . . 3
— — Kinderbildnis . . . 4
— — Gardasee . . . 5
Knappe, Karl. Plakette . . . 64
Kobell, Wilh. von. Reiter mit Bauern 227
Koch, Jos. Anton. Die Serpentara bei Olevano . . . 229
Koelle, Fritz. Fohlen . . . 95
Kogan, M. Torso . . . geg. 208
— — Relief »Kniende« . . . 209
— — Torso . . . 210
— — Sitzender Torso . . . 211
Kokoschka, Oskar. Venedig, Santa Maria della Salute . . . 351

Lascaux, Elie. Straße nach Issy . . . 388
— — Die Kirche von Issy . . . 389
— — Die Seine bei Billaucourt . . . 390
— — Stilleben mit Strohhut . . . 391
Lenk, Franz. Dorfkirche . . . 369
Lombardi, Tullio. Engelsköpfe . . . 328
Lombardo, P. Verkündigungsengel . 322
Löw, Jakob. Torso . . . 38

Magg, Alphons. Mädchenbüste . . . 239
— — Kauernde . . . geg. 240
— — Stehende weibliche Figur . . . 241
Magnasco, Alessandro. Landschaft mit Turm . . . geg. 17
Martin-Amorbach, Oskar. Kreuzigung . . . 333
Mense, Carl. Heiliger Abend . . . 376
Michelangelo. Kentaurenrelief . . . 328
Migliara, Giov. Landschaft . . . 25
Minne, George. Kniender . . . 256
— — Badende . . . 257
— — David . . . 258
Mittelrheinischer Meister um 1420. Der Paradiesgarten . . . geg. 233
Monticelli, Adolphe. Im Park von Saint-Cloud . . . 22
Mueller, Otto. Schwarzes Wasser . . 121
— — Zigeuner . . . 122
— — Badende . . . 123
— — Dorfhäuser . . . 124
— — Pferde . . . 125
Müller, Bernhard. Damenbildnis geg. 112

Seite

Nerly, Friedrich von. Insel und Kirche S. Giorgio Maggiore in Venedig . . 100
— — Partie aus den italienischen Alpen . . . 101
— — Tivoli bei Rom . . . 102
— — Waldquell im Gebirge . . . 103
Nolde, Emil. Orchideen und Amaryllis . . . geg. 41
— — Orchideen . . . 41
— — Eingeborene am Meer . . . 42
— — Pfeffer und Tulpen . . . 43
— — Orchideen und Anemonen . . . 44

Olivier, Ferd. von. Am Brunnen . . 228
Oppenheimer, Max. Der Redakteur . 347

Parthenonfries, Athen. Der Westfries 288
— — Teilansicht der Akropolis mit dem Parthenon . . . geg. 288
— — Verschiedene Details aus dem Westfries . . . 289—296
Partikel, Alfred. Bauerngehöft im Winter . . . 345
Peiner, Werner. Resy . . . 66
— — Blumenstrauß . . . 67
— — Blick über die Kirche in Cronenburg . . . 68
— — Hausgarten in der Eifel . . . 69
— — Kuh im Stall . . . 70
— — Winter in der Eifel . . . 71
Peru. Gefäß in Form eines männlichen Kopfes . . . geg. 384
Perugino. Die Himmelfahrt Mariä . 325
Pippel, Otto. Wirtsgarten am Starnberger See . . . 338

Quizet, A. Brücke über die Marne . 33

Reiniger, Otto. Capri . . . 59
Rickert, A. Plakette . . . 64
Riemenschneider, T. Johannes . . . 323
Röhricht, Wolf. Damenbildnis . . . 116
Rößner, Georg W. Damenbildnis . . 113
Rottmann, Karl. Ammersee . . . 271

Sansovino A. Taufe Christi . . . 322
Schade, W. E. Gruppe für eine Waldsiedlung . . . 353
Schäfer, Karl. Jörg . . . geg. 60
Schaumann, Ruth. Verkündigung . . 332
Schinkel, Karl Fr. Gegend von Stralau 362
Schmid, Wilhelm. Landschaft bei Paris 11
— — Stilleben . . . 13
— — Kirche des Papstpalastes in Avignon . . . 14
— — Winterlandschaft . . . 15
— — Blühende Artischocken . . . 16
— — Stilleben mit Krügen und Korb 343
Schön, Otto. Stilleben . . . 278
Schrimpf, Georg. Rimstling . . geg. 376
Schröder, Heinrich. Sidi-Bou-Said . . 335
Schumacher, W. Bildnis . . . 29
Schwanthaler, L. M. Tänzerin geg. 73, 75
— — Bildnisrelief König Max II. . . 74
— — Brunnenweibchen im Münchner Hofgarten . . . 76, 77
— — Kopf der Bavaria . . . 79
— — Sitzende Nymphe . . . 80
— — Siegreiche Venus . . . 80
— — Porträtbüste . . . 81
Seewald, Richard. Gelbe Häuser . . . 379
Seidler, Julius. Der Schülein-Brunnen in München . . . 55
— — Putto . . . 54
Seitz, Otto. Zwei Damen im Walde . 269
Shirai, Naokata. Junge Katzen . . . 96
Silve, Gilles de. Das Grabmal des D. Juan de Padilla in Burgos . . . 321
Sluyters, Jan. Akt mit weißer Vase . 24
— — Die Familie des Künstlers . . . 341
Soga, Shôhaku. Habicht . . . 98
Sperl, Johann. Leibls Garten in Aibling 270
Spiro, Eugen. Damenbildnis . . . 115
Stäbli, Adolf. Die Zugspitze . . . 268
Stangl, Hans. Stehendes Mädchen . . 337
Steppes, Edmund. Behagen . . . geg. 329
Sterl, Robert. Ariadne auf Naxos geg. 137
— — Segelboot in Kasan . . . 137
— — Abend an der Wolga . . . 138
— — Ernst von Schuch . . . 139
— — Begräbnis in Rußland . . . 140
— — Prozession . . . 141

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BILDER

Seite
Stirner, Karl. Zirkus 58
Stuck, Franz von. Porträtaufnahme . 56
— — Pieta 336
— — Der Wächter des Paradieses geg. 336

Terkatz, Peter. Madonna . . . geg. 341
Turner, J. M. W. Totenfeier für den Maler Wilkie bei Gibraltar am 1. Juni 1841 21

Unold, Max. Winter 277

Wacker, Rudolf. Bootshafen 61

Seite
Wagenbauer, M. J. Die Kampenwand 267
Wagner, Wolfgang. Farbige Zeichnung 72
Watanabe, Kwazan. Herbstliches Feld geg. 97
Weidanz, G. Plakette 65
Weiß, E. R. Erna Petri lesend 342
Weiß, Josef. Johann Sebastian Bach-Maske . . . . geg. 305, 307
— — Johann Sebastian Bach-Denkmal 306
— — Zebustier 308
— — Büste der Gattin des Künstlers 309

Seite
Winter, Hans. Plaketten 64, 65
Wollheim, Gert Heinrich. Damenbildnis 114

Yûzen. Mandarinenenten im Schnee 97

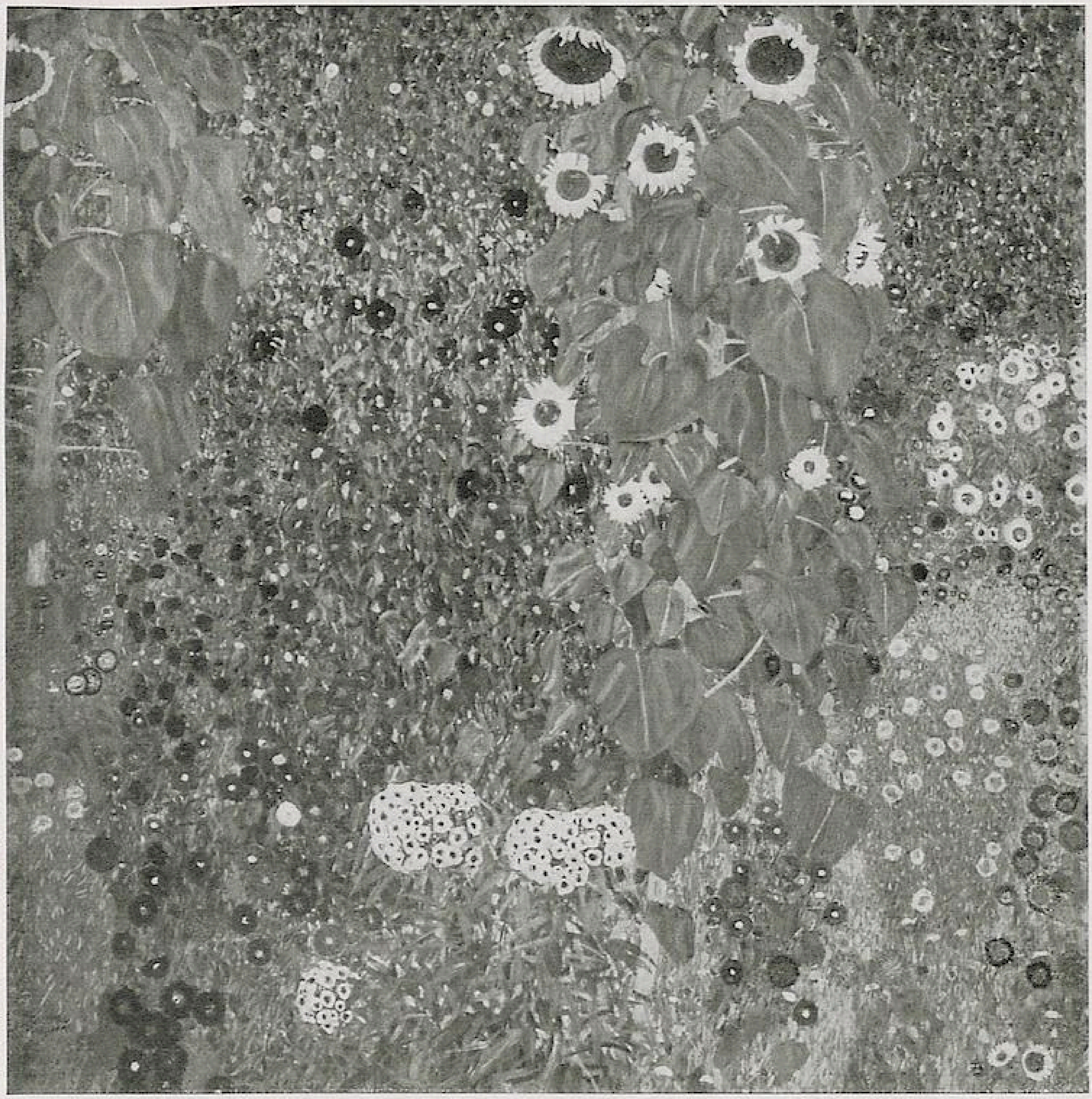
Zerbe, Karl. Oberbayerische Dorflandschaft . . . . geg. 105
— — Piazzetta 105
— — Landschaft aus Süditalien . . . 107
— — Italienische Stadt 108
Zschocke, Alexander. Porträtkopf Erich Heckel 287

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

VINCENT VAN GOGH. LANDSCHAFT MIT BRÜCKE

Sammlung Schmitz, Dresden. — Verlag F. Bruckmann, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GUSTAV KLIMT †. SONNENBLUMEN

DIE GUSTAV KLIMT-GEDÄCHTNISAUSSTELLUNG

Die Secession feiert das Andenken des vor 10 Jahren gestorbenen G. Klimt (geb. 1862) in einer würdigen Überschau, die in der klugen Auswahl, dem gelassenen, großzügig-raumverschwenderischen Aufbau wie ein Monument wirkt. Man spürt die sichere Hand Carl Molls, das feine Raumgefühl des Architekten Zeymer. Der Gesamteindruck ist tief und nachhaltig wie von starker, die Sinne mächtig aufrüttelnder Essenz, besonders durch die Einheitlichkeit des Kunsttriebes in all den vielfältigen Wandlungen. Der Betrachter erlebt eine stufenweise Steigerung des eigenen Wesens. Der alte Zauber wird wieder lebendig — und die alte Liebe.

Klimt bekam von seinem Lehrer Laufberger

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GUSTAV KLIMT †. ADAM UND EVA

eine neutrale Technik mit, die den Weg nach allen Seiten offen ließ. Und er hat von vielen Seiten an sich gesogen, aber nicht mehr wie Makart von den Italienern — Carlo Crivelli geistert nur ferne vorbei —, sondern Extrakte seiner Zeit (Japan ist ja für uns auch Gegenwart). Das Wesentliche bleibt immer seine durchdringende Einfühlung in Menschen, sei es ein lächelnder Säugling oder ein seelisch hingegebenes Mädchen oder eine in Erinnerungen lebende Greisin: man spürt keine Distanz, nur ein unmittelbares Ineinanderfluten. Und diese seelische Versenkung reicht bis in die Landschaften und Dinge, ja bis in die geistigen Begriffe. Er begann historisierend (Deckenbilder im Burgtheater, Zwickel im Museum). Dann, nachdem er sich selbst gefunden hatte, tauchen Menschen und Dinge (wohl unter dem Einfluß Carrières) fast körperlos und doch struktiv aus einem tiefen Grunde wie aus leuchtender Flut empor, schimmern, perlen, flirren an einzelnen Stellen wie Staub von Edelsteinen. Gemusterte Stoffe fließen verwirrend weich, Schuppiges blinkt auf wie tote Augen. In der mittleren Zeit wird die Wirkung der hieratisch strengen, steilen Niederländer Minne und Toorop und des traumhaften Symbolikers Khnoopf fühlbar: Menschen berühren, umschlingen sich pflanzenhaft, aufgelöst in Gefühle. Magische Zeichen schieben sich dazwischen. Die Darstellung halberhellter Seelenkomplexe, seither oft versucht, ist da vorweggenommen. Dann wendet er den Pointillismus ins Ornamentale, gibt aber selbst im tapetenhaften Aufbau eines Laub- oder Stoffgewirres, einer Blütenpyramide, noch immer subtilste Beobachtung. Oder er mauert einen Steilhang zu raumloser Fläche fast ohne Himmel und gibt doch um ein ungreifbar Seelenhaftes mehr als bloß Dekoratives.

Seine sensualistische Lebensauffassung enthüllt sich in den drei (zurückgewiesenen) Deckenbildern für die Universität. In der „Philosophie" und „Medizin" die sinnlos durch den Raum gejagte Menschheit, wie an einer Milchstraße aufgereiht. Unten ein leuchtender Kopf, Sinnbild des menschlichen Geistes, der Wissenschaft. In der „Jurisprudenz" trostloser Pessimismus. Die „Theologie" darzustellen weigerte er sich. Sie sollte von Matsch ausgeführt werden. In dieser Ehrlichkeit liegt ein Bekenntnis des ausgehenden 19. Jahrhunderts: daß es zu den religiösen Dingen keine innere Beziehung fand.

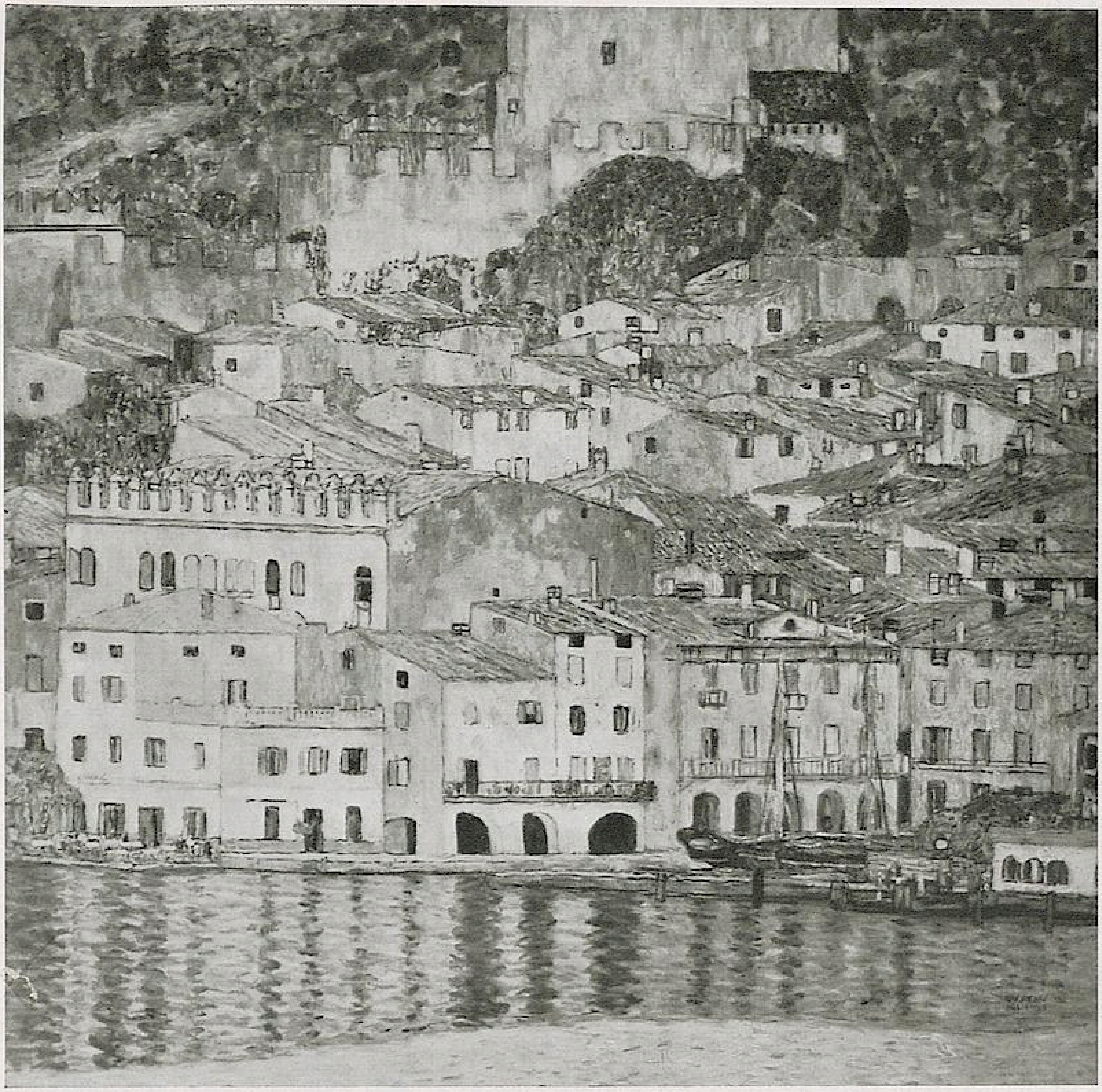
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GUSTAV KLIMT †. BILDNIS FRAU B. B.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GUSTAV KLIMT †. KINDERBILDNIS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GUSTAV KLIMT †. GARDASEE

Klimts kunsthistorische Stellung ist nun ziemlich geklärt: wie in Makart flammte auch in ihm noch einmal das österreichische Barock empor, dessen Sinn sich aber in dieser Atmosphäre des Sensualismus in sein Gegenteil verkehrte. Hatte dem 17. und 18. Jahrhundert das Jenseits als die Realität gegolten, hatte es darum die Fülle und Pracht der Welt als Traum und Schein gestaltet, so gaben Makart und Klimt die prunkende Stofflichkeit der Dinge gerade um des Stoffes, des sinnlichen Reizes willen. Aber dieser sinnliche Reiz vertiefte sich bei Klimt zur zartesten Naturpoesie, die in jeder Landschaft, jeder Blume, ja in jedem Kleid die versteckte Seele zum Erklingen brachte. Beiden war das Weib der Dämon, in dem dieser berückende Zauber der Welt bezwingendste Gestalt bekam. Makarts „Fünf Sinne" können für beide als Symbol gelten: die Verherrlichung des reinen Sinnenlebens. Nur daß bei Klimt darüber hinaus ein leidenschaftliches Suchen zu spüren ist...

Dr. Franz Ottmann

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DER BILDHAUER ANTES

Zwischen Aschaffenburg, Mainz und Worms liegt das Prunkstück Deutschlands. Von den Nibelungen bis Grünewald, von Wolfram bis Riemenschneider, vom Mainzer bis zum Wormser Dom ergibt sich eine riesenhafte Spannung, die heute noch den Kern des Deutschtums durchbebt. Die Landschaft besitzt einen dauernden Wechsel von Erhabenheit, Heiterkeit, Größe und Geschichte, eine Durchdringung edler Romantik mit nationalem Mythos, eine Mischung von Natur und Vision von höchstem Rang. Die Rheinstrecke besitzt hier nicht nur das Fließende und Majestätische, das die Sonne Mitteleuropas unvergleichlich hebt, sondern auch das Ungewisse und Tiefe, das Verschleierte und tragisch Geheimnisvolle, welches die schmerzlichste und süße Schönheit des deutschen Ausdrucks ist.

Man wird nicht umsonst in dieser Landschaft geboren. Und es bedeutet ohne Zweifel einen furchtbaren Kampf, mit diesen Strömungen im Blut in eine Zeit hineinzukommen, die im Grunde keinen ehrlichen Stil außer dem maschinellen und keinen anständigen Geschmack außer einem raffiniert eklektischen besitzt. Der Bildhauer Antes, der seine Jugend am Fuß des Wormser Doms verbracht hat, zeigt in allen seinen Gestalten und Gesichten den heroischen Widerstreit: gleichzeitig die erhabene Ausdruckskraft seiner heimatlichen Tradition zu halten und ebenso entschlossen Mann seiner Zeit zu sein. Es ist ein Kampf zwischen Blut und Geist, der mit der Zeit immer mehr in Harmonie zu kommen scheint, obgleich die Lösung (wohl ihm) noch vor ihm liegt.

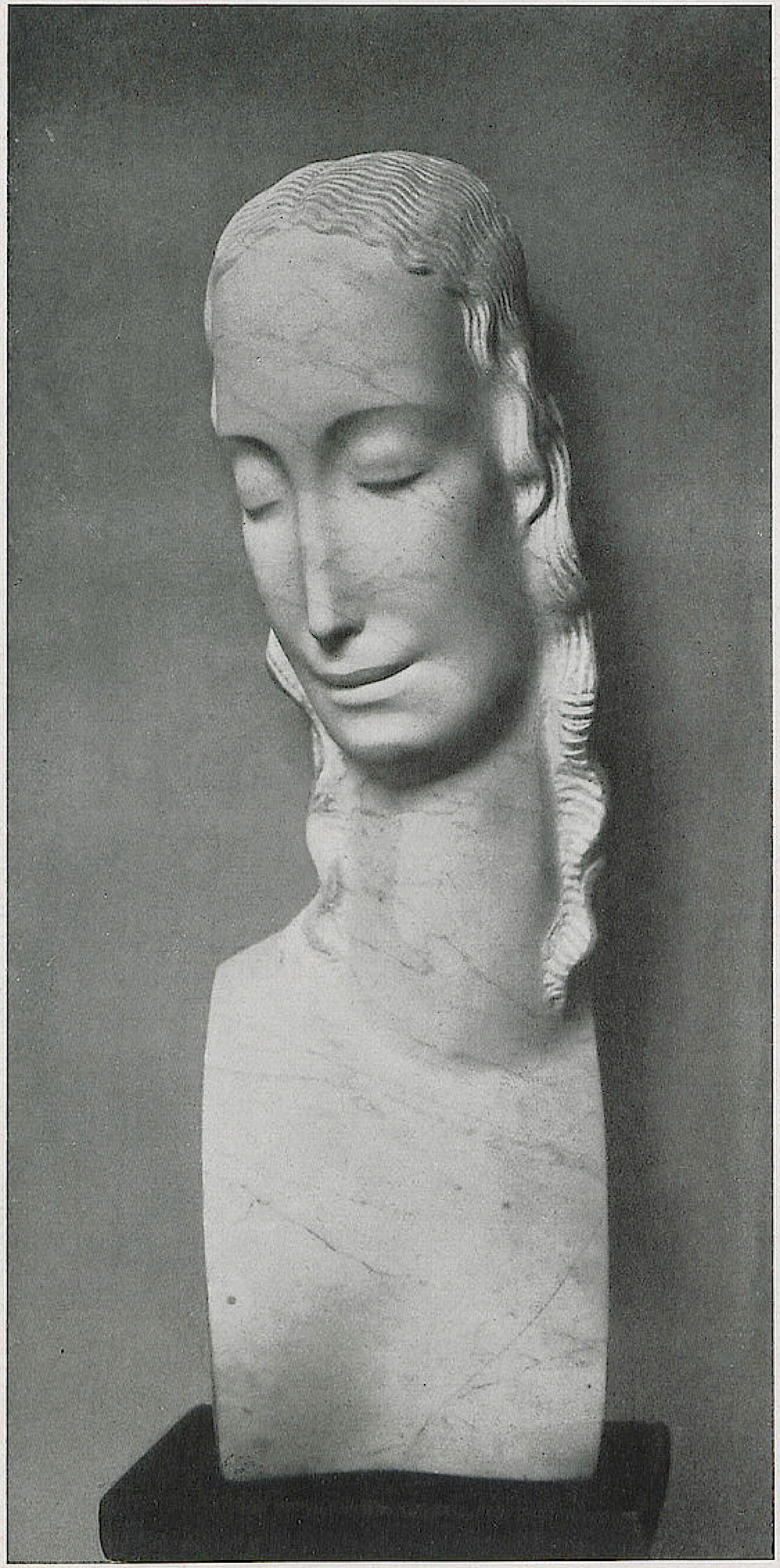
Der Entwicklungsgang des Bildhauers Antes ist deshalb für denjenigen, der ihn von Anfang an kennt, so interessant, weil er ein wenig parzifalisch ist. Er ist der Gang eines Menschen, der aber auch alles, das Leben wie die Form aus sich selbst heraus meistern und lernen mußte. Sozial ist es der Aufwärtsmarsch eines jungen Mannes, der knapp mit Handwerkszeug und Alphabet ausgerüstet über Deutschlands Straßen zog, voll strengem Ehrgeiz nach Bildung .... der Weg eines Jünglings, der heute als Mann in der zweiten Hälfte der Dreißig den Eindruck eines gebildeten Sportsmannes macht. Künstlerisch ist es die parallele Bewegung: von zerrissenen Talent-Explosionen zu klarer strenger Form. Mit diesen Sätzen ist aber das ganze Chaos unserer Epoche abgesteckt, und zwischen Rodin und Lehmbruck, welche diese Zeitspanne wohl am radikalsten bestimmen, liegen fast alle Möglichkeiten der Plastik. Geht man die Serie von Arbeiten durch, die Antes in fünfzehn Jahren geschaffen hat, so sieht man allerdings eine Menge äußerer Einflüsse, die den noch nicht fest entschlossenen Formwillen des jungen Mannes gestreift haben. Das Merkwürdige aber ist, daß sie niemals den Kern, das seelische Vermögen seiner Gesichte beeinflußt haben. Es ist immer müßig, jemand zu klassifizieren, der nicht „fertig" ist. Und es hat nicht viel Sinn, jemand zu nuancieren, indem man ihn zwischen bekannte Namen, zwischen Rezepte und Richtungen setzt. Man kann die Abdrücke bestimmter Meister und bestimmter Zeitrichtungen am Werk jedes Künstlers ablesen, aber das hat gerade hier nicht mehr Wert, als wenn man über eine Reise nur die Stationen und ihre Namen aussagen wollte.

Denn, ob Antes die Form seiner Gesichte zu straff bis ins Dekorativ-Abstrakte anspannt, oder ob er sie zu barock, wie in der Frühzeit, aufmodelliert, überall findet sich sein Wesentlichstes: das heroisch-süße Lächeln, die gotische Herrlichkeit einer geistigen Erinnerung an unsere beste Zeit, eine tiefe innere Ergriffenheit, die diesen jungen Meister sonderbar und wichtig macht. Es ist das Lächeln, das von Chartres herüber nach Bamberg grüßt, das innige Lächeln Mitteleuropas, das Gott sehr nahe, aber nicht ohne Leiden in seiner Seligkeit zu sein scheint. Dies Lächeln ist auf der linken Seite des Rheins leichter und auf der rechten ist es schwerer. Es ist bei Antes mehr tragisch als duftig, aber es ist auch bei ihm immer zart und immer heroisch.

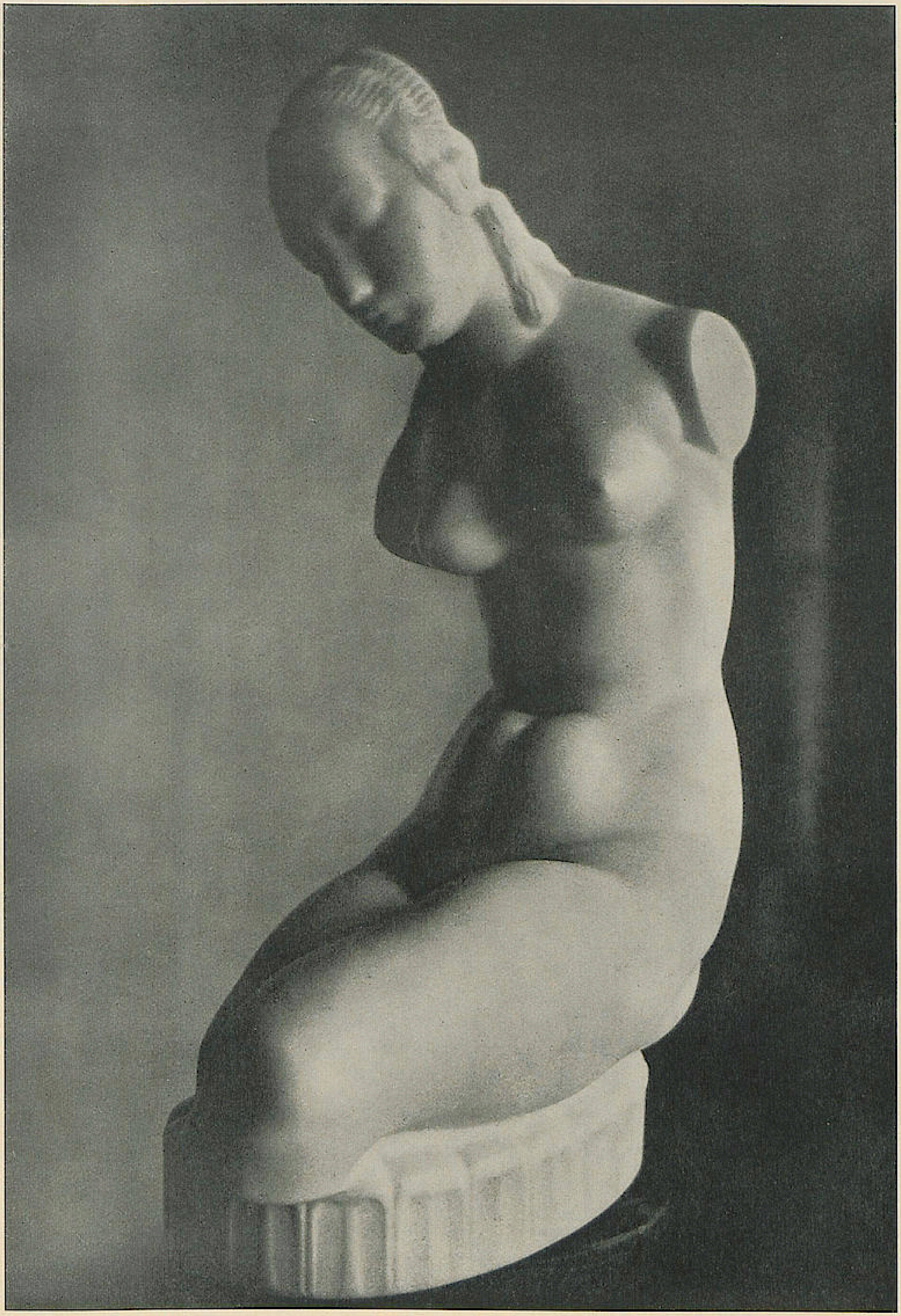
Wer am Fuß des Wormser Doms aufgewachsen ist, spürt das Dumpfe und Gewaltige des Baus ebensogut wie das Glänzende und Beschwingte in der Luft darum. Je freier Antes arbeitet, je älter er wird, um so mehr wird das Leichte und Besinnliche seiner Landschaft in das Lächeln seiner Figuren treten, deren geistige Spannkraft, nicht wahr, nicht mehr vertieft, sondern nur nach der Harmonie hin erlöst werden muß.

Kasimir Edschmid

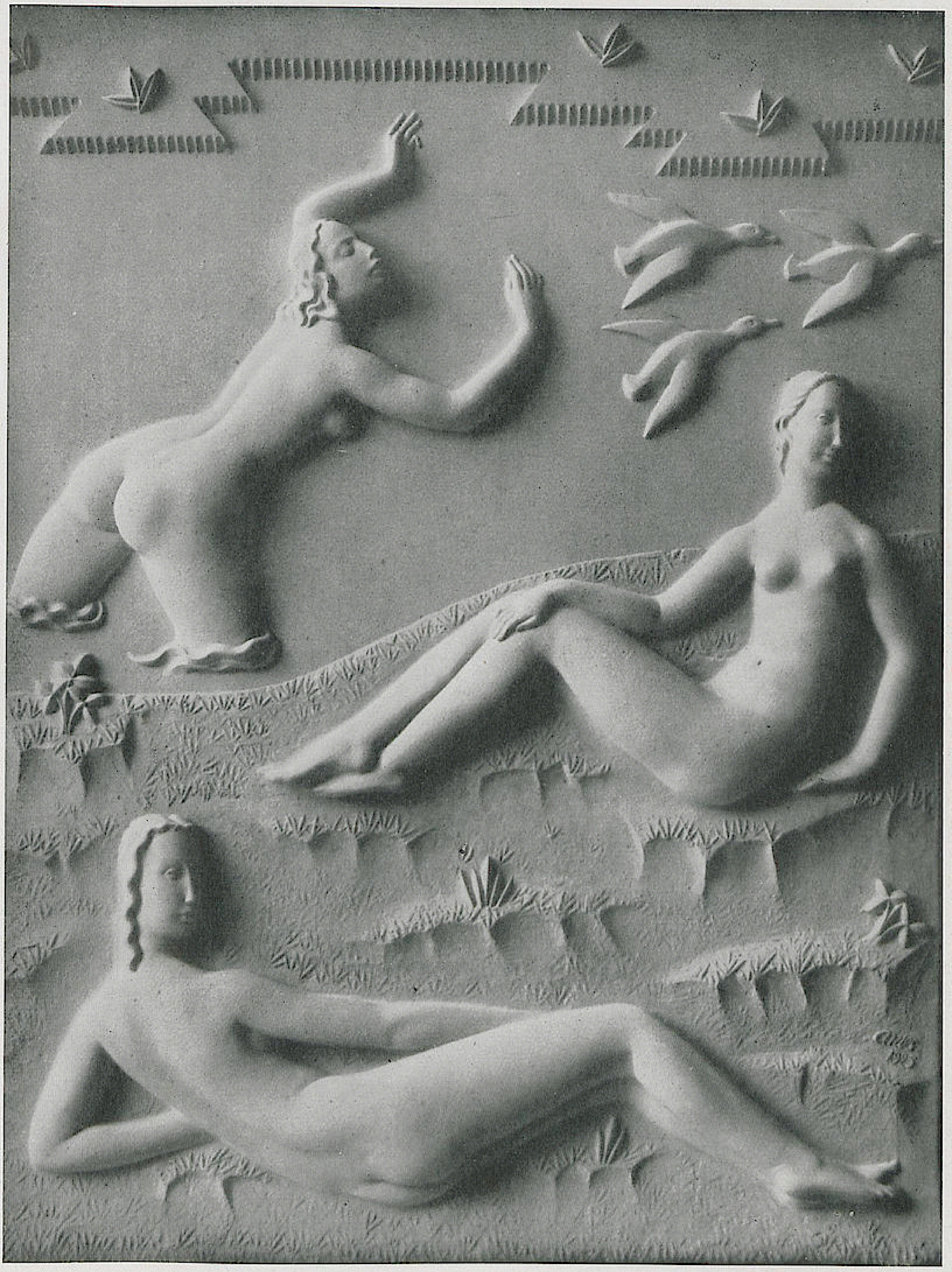
A. ANTES. „SCHLAF“. MARMOR



A. ANTES. ANMUT

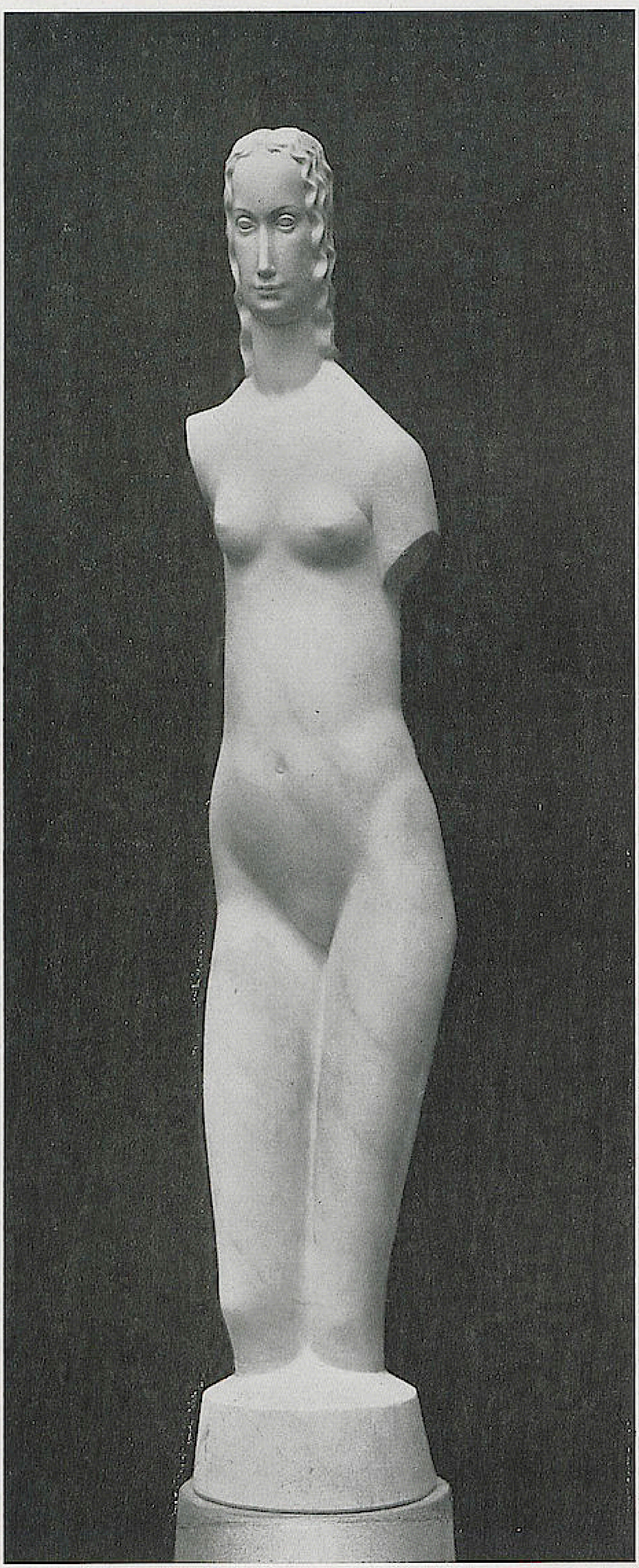


A. ANTES. WEIBLICHER TORSO



A. ANTES. RELIEF ZU EINEM KAMIN. MAJOLIKA

Ausgeführt von Villeroy & Boch, Dresden



A. ANTES. MÄDCHENTORSO

SM
B.Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILHELM SCHMID. LANDSCHAFT BEI PARIS

SEHEN, SCHAUEN UND ANSCHAUUNG

Des Menschen leibliches Auge ist von Natur aus so mangelhaft, daß es, wie durch wissenschaftliche Untersuchungen einwandfrei festgestellt wurde, den Unterschied der Raumtiefen und Weiten, somit also die Entfernungen und die tatsächliche Verschiedenheit der Größenwirkungen der Objekte, beziehungsweise deren wirkliche Größenunterschiede, aus eigener Fähigkeit nicht zu erkennen vermag. Was nah, was fern, was groß, was klein ist, und wie nah oder fern, wie groß oder klein, das lernt das Menschenauge erst nach und nach sehen. Zuerst durch die Erfahrung, die der Tastsinn vermittelt, später durch die körperliche Bewegung im Raum. Noch später lernt das Auge Farben sehen und unterscheiden. Aber auch dann noch gibt es zwischen Sehen und Sehen unzählige Abstufungen, Steigerungen je nach der physischen Befähigung des Auges und ihrer Ausbildung.

Beträchtlicher und bedeutender sind sodann die Unterschiede zwischen Sehen und Schauen. Am bedeutendsten sind die Unterschiede zwischen Sehen und Anschauung, dem ins Geistige reichenden Sehen. Auch diesem gesteigerten Sehen eignet nicht bloß eine Form, ein Grad, eine Stärke, sondern viele Formen, Grade und Stärken. Denn das durchgeistigte Auge des Menschen gelangt gleichwohl nicht sofort zu einer Höhe, Tiefe und Weite gleichmäßig um-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

fassenden Anschauung, vielmehr erwirbt es diese Fähigkeit nur allmählich durch geistige Bildung, Entwicklung und Läuterung der dem Menschen naturgemäß innewohnenden, ethischen Kraft. Allerdings kommt die Fähigkeit der Anschauung auch als seltene, eingeborene Kraft vor, und zwar in schöpferisch begabten Menschen, den Dichtern beispielsweise, die der alte sinnreiche Sprachgebrauch ja als Seher bezeichnet, und den bildlich gestaltenden Künstlern, Malern, Graphikern und Plastikern.

Der bildenden Künstler Tun ist daher im eigentlichen Sinn, mehr oder minder lust- und leidvolles, unablässig angestrengtes Bemühen, das Bewußtsein der Menschen von der unendlichen Vielfältigkeit der dinglichen Weltsichtbarkeit zu klären, zu schärfen, zu bereichern, zu vertiefen. „Durch das Auge spricht die Gottheit, durch das Ohr der Mensch zum Menschen", sagte Oken, wobei er vielleicht an die Wachträume des Menschen dachte, in denen die Gottheit sich ihm in „Gesichten offenbart". Mag nun die Gottheit auch nur ein Traum des Menschen sein, wie dies Materialisten behaupten, bleibt es doch jedenfalls eine bedeutungsvolle, ernsten Bedenkens würdige Tatsache, daß gerade nur der Augensinn träumen kann, während die niederen Sinne nicht in die Traumwelt einzudringen vermögen. Allerdings sind die Träume gegenwärtig in Mißachtung geraten, fast ebenso wie die Kunst. Die sich „aufgeklärt" dünkenden Menschen glauben nicht an Träume; darum mißtrauen sie auch den Künstlern, die sich erkühnen, irgendwelche Sichtbarkeiten der irdischen und himmlischen Welt anders darzustellen, als Huber und Mayer sie am „hellichten" Tag zu sehen wähnen. Sie mißtrauen dem noch nie zuvor Gesehenen, wenn es ihnen in der Form eines Kunstwerkes begegnet, weil sie noch nicht oder nicht mehr wissen, daß allein der Gesichtssinn von allen menschlichen Sinnen überhaupt dazu imstande ist, die Schwelle der materiellen Wirklichkeit zu überschreiten und Illusionen zu erleben, die um vieles wirklicher sind als jede grobe Handgreiflichkeit.

Vom Menschenauge Erschautes, gleichviel ob in der irdischen Natur oder im Traum, in der Phantasie erschaut, ist die tiefste und reichste Nährquelle des Gemütes, der Seele. Jeder nicht blinde Mensch ist ganz angefüllt von Erschautem; die frühesten Eindrücke vom Leben, deren er sich erinnern kann, werden stets Eindrücke bildhafter Art sein. Denn im Licht, dem geheimnisvollsten und wichtigsten Urelement unseres Werdens und Seins, lebt der Mensch. Aus den im menschlichen Sehorgan widerklingenden Schwingungen der Lichtstrahlen und ihren psycho-physischen Wirkungen wird das Vorstellungs- und Gefühlsleben des Menschen gestaltet. Immer ist das Primäre im Auge des Menschen die sinnlich-stimmungshafte Erinnerung an die im Licht sichtbar gewordene Erscheinung der Dinglichkeit. Das Verhältnis des Menschen zur Natur ist daher im allgemeinen eine Anschauungsbeziehung. Durch des bildenden Künstlers besondere Tätigkeit, die zugleich Ausdrucksbeziehung ist, erfährt des Menschen Verhältnis zur Natur eine ungemeine, man darf wohl sagen: die höchste Steigerung. Und auch das wird man sagen dürfen: zur Kunst wird der echte Künstler durch keinerlei verstandesmäßige Erwägung, durch keine Konvention, durch keine Anleitung, keine irgendwie geartete äußere Nötigung geführt, sondern einzig und allein durch seinen, aus tiefsten Wesensgründen unaufhaltsam aufquellenden Drang und Trieb zur Weltanschauungsgestaltung. Wo dieser Drang unverkümmert vorhanden ist, da bringt er farbige und formale Gestaltungen hervor, die, frei von ästhetischer Schaumschlägerei, frei von Fingervirtuosität, frei von akademischem Formelkram, frei von finessenreicher Ateliermache, Werke echter Kunst sind.

Arthur Roessler

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILHELM SCHMID. STILLEBEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

W. SCHMID. KIRCHE DES PAPSTPALASTES IN AVIGNON

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILHELM SCHMID

WINTERLANDSCHAFT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILHELM SCHMID. BLÜHENDE ARTISCHOCKEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALESSANDRO MAGNASCO. LANDSCHAFT MIT TURM

Alte Pinakothek München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANCESCO GUARDI. GALAKONZERT. AUSSCHNITT

EINE SPIELART DES IMPRESSIONISMUS

Es ist viel darüber nachgedacht und noch mehr darüber geschrieben worden, welche Umstände zusammenwirken müssen und was alles sich begeben muß, wenn ein neuer, ein „wirklicher" Stil in den bildenden Künsten zur Tatsache werden soll. Ganz gewiß ist es richtig und zutreffend, daß dies nicht oder wenigstens nicht allein durch äußere Einflüsse möglich ist; vielmehr müssen sich „die Herzen wenden", ehe die Formensprache der Kunst eine andere werden kann. Aber auch dann wird es nie einen radikalen übergangslosen Abbruch der Beziehungen zur vorausgegangenen Zeit und zur Tradition geben. Als der Impressionismus in den 1860er Jahren zuerst in Frankreich zum herrschenden Ausdruck in der malerischen Gestaltung wurde, war freilich bei den Künstlern, die ihm anhingen, der leitende Gedanke: Weg von veralteten, abgegriffenen Formen! Wir wollen die Welt und die Dinge in ihr nicht mehr aus müden Augen der Altvordern mit konventionellen Blicken betrachten, wir wollen uns die Welt neu, frisch, hell und jung anschauen und sie so auf unsere Bildtafeln und auf die Leinwand setzen! Und doch — selbst ein so begeisterter Parteigänger des Impressionismus wie Richard Muther gab schon im Jahre 1908, als der Impressionismus noch unumschränkt an der Herrschaft war, zu, daß es bei der Geburt des Impressionismus nicht ohne Mithilfe der alten Meister abgegangen sei. Er nennt Velasquez, Goya und Fragonard, die Hellmaler der

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

NORBERT GRUND. UNTERHALTUNG IM PARK

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CAMILLE COROT. DIE BADENDEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Vergangenheit, als diejenigen, deren künstlerische Prinzipien zu den Tendenzen des Impressionismus am besten paßten, und er weist auf die Japaner hin, die gewisse Finessen der Anordnung lehrten. Im übrigen meint er freilich, daß diese Anlehnungen nur Mittel zum Zweck gewesen seien, daß sie nur die Bausteine geliefert hätten. Vom Lebensblut seiner Zeit sei der Impressionismus durchpulst gewesen und er habe von den Dingen einer neuen Zeit in einem neuen selbständigen Stil erzählt: die wichtigste Ansicht der Impressionisten sei aber gewesen, daß das eigentliche Gehirn des Malers das Auge sei, und demnach hätten sie sich auf die Darstellung von Dingen beschränkt, die man in der Wirklichkeit sehen könne.

Dies ist eine ziemlich handfeste, ja, fast eine naive Umschreibung von Sein und Wesen des Impressionismus. Im Grunde handelt es sich bei dem Impressionismus gar nicht um eine künstlerische Form, die gesetzmäßig feststeht, sondern um den Kollektivbegriff einer künstlerischen Gesinnung, der Meinung nämlich, man solle nicht „das Ding an sich" in photographischer Treue abbilden oder malerisch und plastisch nachschaffen, also nicht seine Erfahrungsform, nicht sein körperliches Dasein wiedergeben, sondern seine Tatsächlichkeit auflösen in den Eindruck („impression"), den es unter dem Einfluß von Licht und Luft, unter der Einwirkung der Atmosphäre, bedingt durch Nachbarschaften, auf den Künstler macht. So angesehen, sind auch die Impressionisten Phantasten und Dichter, könnten es, obschon erdgebunden, wenigstens sein. Freilich sind sie dann Dichter des Realen, denn in der für die Konstituierung des Begriffes Impressionismus entscheidenden Ausstellung, die im Jahre 1871 bei Nadar in Paris stattfand, waren es auch ganz reale Dinge, etwa eine Schale mit Äpfeln, eine promenierende Katze, ein Topf am Feuer, deren „impression", wie es wörtlich im Katalog hieß, wiedergegeben wurde. Äußerlich ergab sich die Erweichung, Auflockerung und schließlich die völlige Preisgabe der Umrißlinie, des weiteren ernsthaftes Experimentieren mit Lichtproblemen, das Prinzip der farbigen Reflexe und Schatten und vor allem eine unerhört leichte, skizzenhafte Pinselführung, die ihren Gegenstand nie zu erschöpfen, sondern ihn nur leicht und pikant anzudeuten unternahm.

All diese Elemente des Impressionismus führten ihn in eine neue Ahnengefolgschaft hinein, in der es so illustre und weltbewegende Gestalten wie den spätesten Tizian, Rembrandt, Grünewald und den Greco zu finden gab. Was im besonderen die leichte, grazile, flüchtige Pinselführung betraf, so ergab sich hier die Anknüpfung an die Meister des „Fapresto"-Stils, der bekanntlich nach dem Spitznamen „Fa presto" jenes Schnellmalers Luca Giordano genannt ist, eines Neapolitaners des Barock, der es leicht nahm mit seinen Bildern, aber ebensoviel Ingenium als Fingerfertigkeit an seine Gemälde zu geben hatte. Aber auch andere Meister, und sie viel mehr, kommen als Vorläufer, wenn man nicht geradezu sagen will: als Träger dieser Spielart des Impressionismus in Frage. Der Genuese Alessandro Magnasco, der 1737 starb, muß als der Bedeutendste in dieser Reihe gelten. Die Helligkeit und Frische seines Kolorits, die unbesorgte Auflösung der Form, vor allem aber das echt impressionistische Element der Handlungslosigkeit und der Geltung der menschlichen Gestalt lediglich als Träger eines Farbwertes ist in seinen Bildern zur Dominante geworden. Francesco Guardi, der geniale Venetianer, ging gleiche Wege. Man betrachte sein „Konzert in einem venetianischen Damenstift" in der Münchner Pinakothek: die Tatsachenwelt ist verlassen, es handelt sich nicht mehr um die Wirklichkeit, sondern nur darum, wie dieses oder jenes Moment dem Auge erschien und in der Erinnerung stehen blieb, Reflexe, Kantenlichter, Farbblitze, aber nicht, wie es wohl heißt „Verschmelzung der Tinten" und sorgfältige Durchbildung der gleichsam mit dem Tastsinn erfaßten körperlichen Einzelheiten. Guardi war auch in seinen Veduten der Lagunenstadt ein ausgesprochener Impressionist (im Gegensatz zu seinem Zeitgenossen Canaletto) und so spannt sich in zwangloser Weise der Bogen von seinen venetianischen Bildern zu denen Turners, des großen englischen Landschafters, der wie Guardi die zauberhafte Adriastadt um ihrer weichen, die Gegenstände ihrer Körperhaftigkeit gleichsam beraubenden Atmosphäre wegen liebte. Turner ist der Maler der venetianischen Lichtvisionen, in denen alles Feste zu Geist verrinnt und in denen die Farbenträume Pietro Aretinos von den Sonnenuntergängen über dem Canale grande Gestalt annahmen. Die luministischen Probleme, die ihm Venedig stellte, wurden aber auch für sein sonstiges malerisches Schaffen entscheidend. Zu seiner Zeit wurden Eisenbahnen und Dampfboote zur Tatsache, und Turner, darin ganz

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

J. M. W. TURNER. TOTENFEIER FÜR DEN MALER WILKIE
BEI GIBRALTAR AM 1. JUNI 1841

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

realistischer Impressionist, wurde ihr malerischer Schilderer: das Rasche, Momentane, das heiß Bewegte, das seinem Pinsel eigen war, machte ihn zum berufenen Abschilderer dieser Erscheinungen der Neuzeit. Zumal die Welt der Schiffe — ich erinnere an sein Trafalgarbild, an seinen „Teméraire“ — war die seine: hier war er Impressionist im Sinn des Spontanen der Malerei. Wie John Constable, Turners Landsmann, mit den mehr aufgelockerten Bildern seiner späteren Zeit, und wie die Franzosen Camille Corot, Honoré Daumier und N.V. Diaz mit ihren Werken zum Teil als ausgesprochene Impressionisten zu gelten haben, so gehört in diese Gruppe auch ein deutsch-böhmischer Maler des 18. Jahrhunderts, den man eigentlich erst auf der Darmstädter Barock-Ausstellung in Darmstadt 1914 recht kennen lernte: Norbert Grund, dessen schönste Gemälde das Rudolfinum in Prag sein eigen nennt: in ihm ist Geist von Guardis und Fragonards Geist, seine Stücke aus der eleganten Welt sind gleichsam hingehaucht, alles ist leicht, graziös und spielerisch.

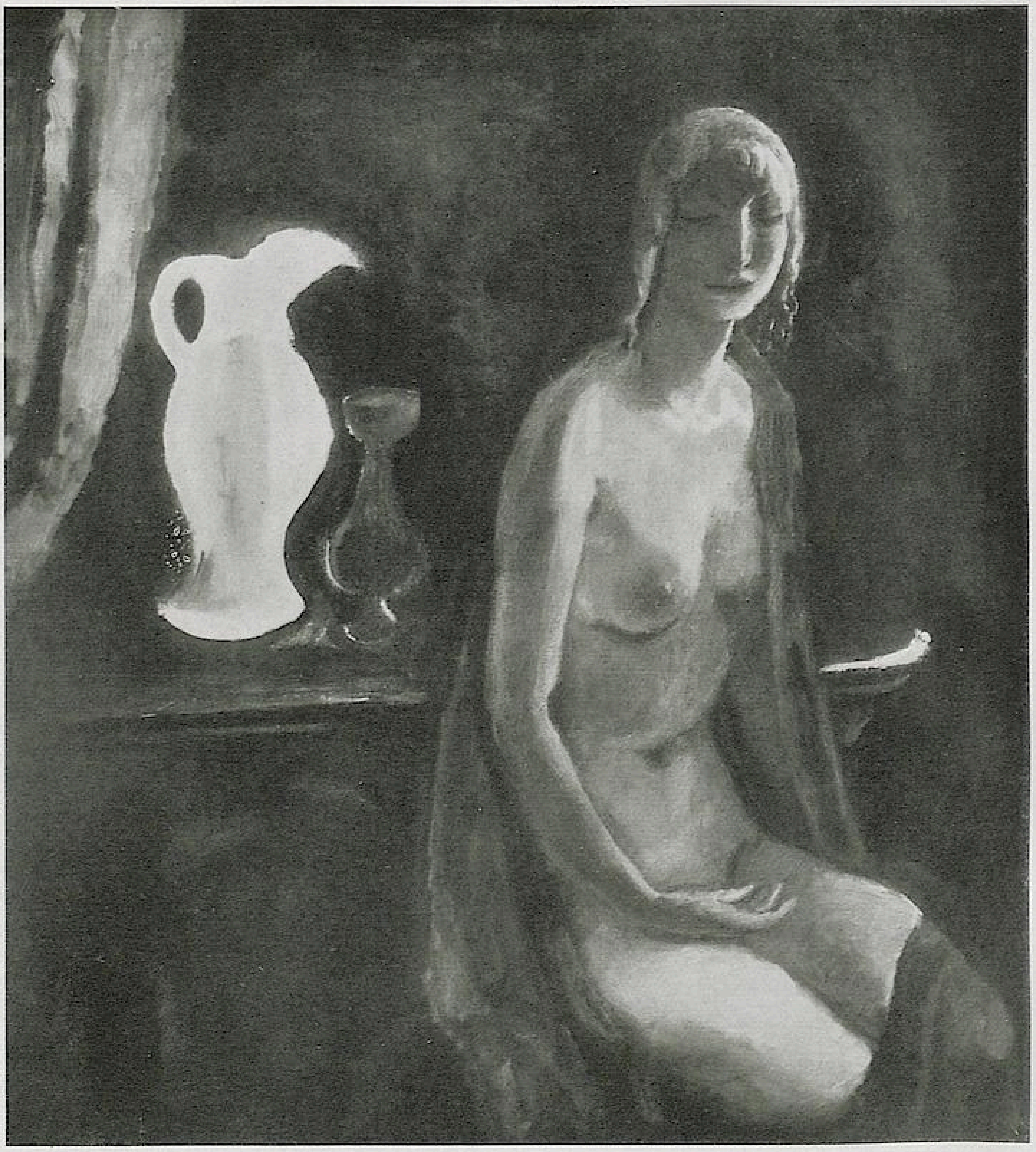
Zusammen mit Géricault, dessen „La folle“ zweifellos in diese Reihe impressionistischer Ahnenbilder gehört, steht am Schluß dieser Übersicht, die natürlich noch manche Ergänzung durch die Persönlichkeiten und Leistungen der dii minorum gentium vertragen könnte, Adolphe Monticelli. Man hat ihn den Farbenhexenmeister genannt und auch einen Romantiker. Beides mag mit gewisser Begrenzung zutreffen. Wenn aber Muther von ihm behauptet, daß bei ihm die Farbe, aus dem plastischen Gefängnis befreit, gleich einem brausenden Orchester daherflute mit dem Recht des Absolutismus, daß bei ihm die Zeichnung aufgelöst und aller Inhalt geleugnet sei und er nur üppige Farbenbuketts mit sinnenfroher Hand zusammenwinde, so ist damit wohl das Programm jener Spielart des malerischen Impressionismus gegeben, das hier von Magnasco eben bis Monticelli mit einigen markanten Beispielen aufgezeigt werden wollte.

ADOLPHE MONTICELLI. IM PARK VON SAINT-CLOUD

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOHN CONSTABLE. EINWEIHUNG DER WATERLOO-BRÜCKE. AUSSCHNITT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JAN SLUYTERS. AKT MIT WEISSER VASE

DIE 16. INTERNATIONALE KUNST-AUSSTELLUNG IN VENEDIG

Venedig hat mit der stattlichen Reihe internationaler Kunstausstellungen, die alle zwei Jahre in seinem Ausstellungspalais und den Nationen-Pavillons in den Giardini publici stattfinden, sich als eines der europäischen Kunstzentren legitimiert. War auch in der Serie dieser Internationalen manchmal eine weniger gelungene Schau, etwas, das mehr an der Oberfläche hinglitt, statt das Problem der Kunst-Internationalität in der Tiefe anzufassen, so beweist doch die

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HENRI EVENEPOEL. MÄDCHEN MIT GROSSEM HUT

Ausstellung Venedig

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GIOV. MIGLIARA. LANDSCHAFT. AUSSTELLUNG VENEDIG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

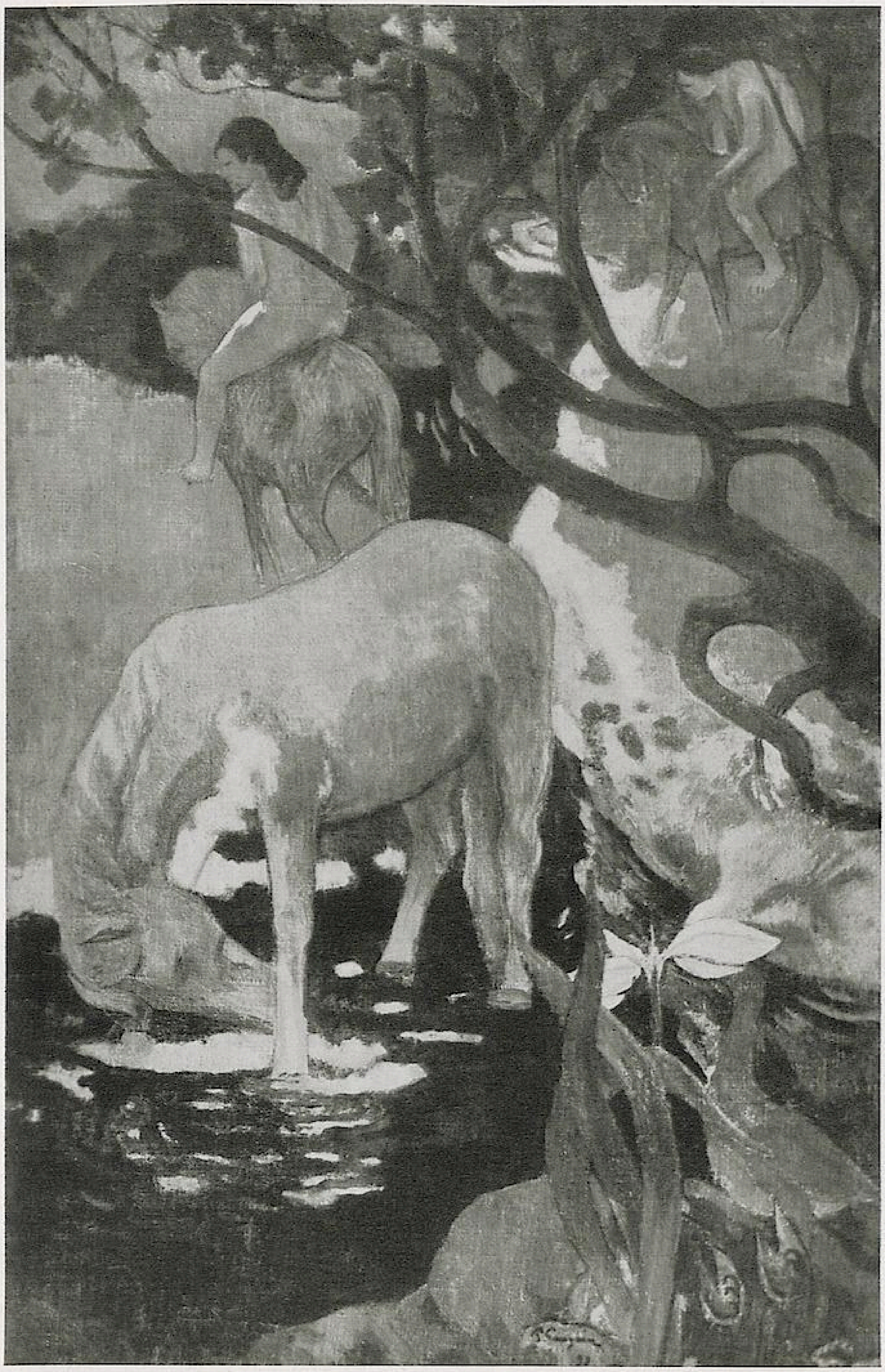
diesjährige venetianische Internationale („La Biennale“ ist ihr offizieller Titel, und es ist die 16. in der langen Reihe), welch großen Wert eine solche vergleichende Ausstellung gerade in Zeiten des Übergangs und des Schwankens haben kann, wie Anregung, Besinnung und Erhebung von ihrer Erscheinung ausstrahlen, wie die über Politik und völkische Abneigung oder Freundschaft hinaus unparteiische, übernationale Kunst und der in ihr wohnende große Kulturgedanke triumphieren. Solche Behauptung kann freilich nur dann gelten, wenn man die Kunst um der Kunst willen pflegt. Im Pavillon der Sowjet-Republiken-Union herrscht ein anderer Geist. Hier hat man die Kunst (und oft sehr tüchtige handwerklich-künstlerische Kräfte) in den Dienst der Politik gestellt. Riesige Leinwanden, die an Format und Gesinnungstüchtigkeit alles weit hinter sich lassen, was Anton von Werner je gemalt, preisen den Umsturz, seine Taten, seine Zustände. Dies ist der Weg zum politischen Plakat. Es ist interessant, zu wissen, daß ihn das Rußland von heute einschlägt; mitgehen werden wir ihn freilich nicht wollen.

Auch bei den Spaniern, bei denen die großformatigen Bilder von Ortiz den Ton angeben, und den sich im wesentlichen auf die Graphik beschränkenden Tschecho-Slowaken, auch bei den Holländern, bei denen W. A. van Konynenburg und W. Schumacher im Vordergrund stehen, und bei den im übrigen etwas dünn erscheinenden Ungarn schlägt das nationale Moment stark durch, aber nie im tendenziösstofflichen Sinn, sondern als Ausdruck typisch nationaler Gestaltungskraft und Gestaltungsart.

Wenn ich auf den Pavillon der Deutschen zu sprechen komme, dem Geheimrat Friedrich Dörnhöffer-München als verantwortlicher Leiter und Organisator seine Arbeitskraft widmete, so muß ich sagen, daß er seinem Inhalt nach auf starke Wirkung völlig verzichtet. Er versucht es, mit stiller, unaufdringlicher Kunst, die es mehr „in sich“ hat, als daß sie etwa wie die Kollektionen der Spanier Ortiz, Solana, Zubiaure stark nach außen schlüge, für Deutschland herzliche Eroberungen zu machen. Er stellt den späten Lovis Corinth mit einer „Mostra individuale“ in den Mittelpunkt, den gebrochenen, alten, allerdings auch raffiniert überfeinerten Corinth der Blumensträuße, Walchenseelandschaften und imbezillen Akte. Aber man hat in Italien (und hat auch in Frankreich) für derartige artistische Morbidezza wenig Verständnis. Ebenso halte ich die Kollektion von Franz Marc für fehl am Ort: Marc starb am Wege; was wir hier von ihm sehen, das sind Ansätze, nirgends gibt es Erfüllungen. Emil Noldes kraftvoller Kolorismus wirkt stolzer und inniger als diese geistreiche Verblasenheit. Im übrigen bilden Gemälde und Aquarelle der Neuen Münchener Sezession den Stramin, in den des weiteren Werke von Dix, Hofer, Kirchner, Klee, Schmidt-Rottluff eingewirkt sind. Plastik sieht man von Albiker, Bleeker, Kolbe, Claus, Knappe, Wackerle, Scharff, Fritz Koelle und Lehmbruck; von beiden letzteren zeigt man Kollektionen, die das frischeste und fesselndste der deutschen Abteilung sind.

In jedem der neun Staaten-Pavillons gibt es „Mostre individuale“. Einige nannte ich schon. Zu den malerisch stärksten Nachklängen, die einem von der Ausstellung bleiben, gehören die Werke von Henri Evenepoel (1872—1900), die man bei den Belgiern sieht: das ist erlesenste Malerei, großes technisches Können, das sich doch nirgends im nur Malerischen, nur in der Pinselkultur verliert. Im übrigen fühlt man sich in diesem Pavillon besonders zu Léon Frederic und Eugène Laermans hingezogen. Die Kollektionen der Engländer Orpen, Dobson, der Plastiker ist, A. K. Lawrence, A. John machen einen reichlich flauen Eindruck. Dagegen hat Frankreich Stärkstes einzusetzen, da es in ziemlich ergiebigen Kollektionen Paul Gauguin, Henri Matisse und Antoine Bourdelle, den Bildhauer, zeigt. Obwohl die große Gauguin-Ausstellung in Basel einen beträchtlichen Teil der Werke dieses Meisters, der ja kein Vielmaler war, absorbiert, genügt auch die Reihe der hier versammelten Gemälde, um diesen Abseitigen, Eigenbrötler zu charakterisieren. Es ist nicht nur seine Südsee-Zeit repräsentiert, sondern auch seine Studienjahre in der Bretagne werden schaubar. Gauguins Zusammenhänge mit den Schöpfungen der Primitiven machen vor allem seine plastischen Versuche, Holzschnitzereien, die direkt von Tahitanern zu stammen scheinen, anschaulich. Wirkt Gauguin heute schon fast wie ein Klassiker, so steht Henri Matisse desto mehr im Kampf; sein Werk, so kühn in der Farbe als absonderlich in der Stoffsetzung und Komposition, ist bewegt vom Kampf des Heute, durchjagt vom heißen Atem dieses Tags. Man nimmt zu ihm nicht Stellung im Sinn: dies ist gut, und jenes ist weniger gut, sondern man nimmt sein

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



PAUL GAUGUIN. WEISSES PFERD

Ausstellung Venedig

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANTOINE BOURDELLE. BÜSTE RODIN

Ausstellung Venedig

Werk hin als etwas sehr Lebendiges, Frisches und Starkes, als unmittelbare Übersetzung heutigen Lebensgefühles in die Kunst.

*

Die Italiener selbst nehmen für ihre nationale Ausstellung innerhalb der internationalen Veranstaltung den breitesten Raum (40 große Säle) in Anspruch. Begreiflicherweise ist deshalb die italienische Abteilung im großen und ganzen weniger gesiebt als die der zu Gaste geladenen Nationen. Man sieht hier nicht nur Leistungen der Spitzen, sondern auch des Durchschnitts. Aber auch die italienische Abteilung hat ein anständiges Niveau, wie sie auch bemüht ist, durch Sonderveranstaltungen, ohne die heute keine Ausstellung mehr auskommt, die Aufmerksamkeit der Besucher auf sich zu lenken und für Abwechslung und Belebung zu sorgen. Der große, vielteilige Festsaal der Ausstellung faßt nämlich eine Theaterausstellung, die in geschicktem Nebeneinander die Auffassungen von Kunst der Bühne bei verschiedenen Nationen veranschaulicht: der Nachdruck ist natürlich auf Italien gelegt, das in grotesker Weise von der alten opernmäßigen Guckkastenbühne bis zum futuristischen Bühnenbild alle Stadien durchläuft.

Besonders gelungen ist eine retrospektive Kunstausstellung, die der italienischen Malerei des 19. Jahrhunderts gilt. Von Appiani bis Segantini ist eine Entwicklung aufgewiesen, die man sonst verhältnismäßig wenig kennt. Wie seinerzeit die deutsche Jahrhundert-Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie die Ehrenrettung eines zu Unrecht vielgeschmähten Kunstjahrhunderts bedeutete, so bringt auch hier eine viel kleinere, aber deshalb um so auserlesenere, nur auf die besten Leistungen echter künstlerischer Persönlichkeiten beschränkte Sammlung Licht in den Werdegang der neuen italienischen Kunst. Es sind ausgezeichnete Leistungen darunter, es fehlt nicht an neuen Namen und vor allem nicht an Parallelen zur deutschen und französischen Kunstentwicklung. So ist es z. B. merkwürdig, daß einige sonst weniger geschätzte, recht sentimentale Genremaler sich hier als Porträtisten von Rang erweisen; man erlebt das nämliche, wenn man in der neuen Düsseldorfer Galerie die Bildnisse von Knaus und Vautier, deren Genrestücke heute nicht mehr recht genießbar sind, betrachtet.

Das neue Italien der Malerei und Plastik zeigt das gleiche vieldurchfurchte Antlitz, wie wir es von Frankreich und Deutschland kennen. Abklingender Impressionismus schwingt sich hinüber zur neuen Sachlichkeit, und aus den Ruinen des Futurismus blüht der magische Realismus empor. Namen hier zu nennen und die Werke im einzelnen zu kennzeichnen und zu beurteilen, geht nicht an. So sei nur auf eine Gruppe von Künstlern hingewiesen, die man im allgemeinen als die „Neu-Mailänder Schule“ bezeichnet. Ihr Streben ist nicht so fast gekennzeichnet, wenn

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

W. SCHUMACHER. BILDNIS. AUSSTELLUNG VENEDIG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

man sagt, es käme ihnen auf das Zeichnerische an und sie hingen von Ingres ab und mit ihm zusammen. Vielmehr scheint mir, daß es bei ihnen nicht allein auf den äußeren Kontur ankommt. Der innere straffe Aufbau eines Kunstwerkes aus struktiven Momenten und aus gesunder Kunstgesinnung ist für sie wichtiger. Die Führer dieser Richtung sind Ubaldo Oppi und Felice Casorati. Die Wand mit den eindrucksreichen und einprägsamen, farbenstarken Gemälden Casoratis ist, wenn man Konzentration, gespannte Kraft und zeitgenössisches Empfinden als die entscheidenden Momente in der Kunst ansieht, wohl das Beste, was die Ausstellung in Venedig zu geben hat.

Georg Jacob Wolf

VOM WESEN DES KÜNSTLERISCHEN SCHAFFENS UND NACHERLEBENS

Zwischen der Psychologie des künstlerischen Schaffens und Genießens auf der einen, der Betrachtung des Kunstwerks auf der anderen Seite besteht, wie mir scheint, ein wesentlicher Unterschied.

Aus diesem Grunde möchte ich das Buch des österreichischen Philosophen Ernst Roth über „Die Grenzen der Künste" *), von vornherein lieber in eine geistige Atmosphäre gestellt wissen, die seinem durchaus und lediglich psychologischen Charakter gemäß ist. Roth untersucht, streng genommen, nicht die Grenzen zwischen den Künsten, sondern die Differenzierung der für die verschiedenen Künste kennzeichnenden Erlebnisse. Und auch das noch in beständigem Wechselspiel zwischen zweierlei Erlebnistypen, deren weitgehende Analogie er keineswegs so ganz glaubhaft zu machen vermag: dem Erlebnis, das den Künstler zum Schaffen anregt (und, das nun auch noch keineswegs der Vorgang des Schaffens selbst ist) und dem Nacherleben des Kunstwerks in der Seele des Genießenden. Eine umfassende und erschöpfende Kunsttheorie kann auf diesem Wege nicht wohl zustandekommen; da aber anderseits der österreichische Autor trotz seiner Einstellung auf Erlebnisanalyse keineswegs einer „wertfreien" Betrachtungsweise zuneigt, ergibt sich eben eine Mischgattung, die in gewissem Grade das Temperament des Verfassers widerspiegelt: denn auch hier finden wir eine nicht ganz gewöhnliche, übrigens auch nicht reizlose Mischung von sachlicher Vernünftigkeit und zufahrendem Temperament.

*) Stuttgart, J. Engelhorns Nachf., 1925.

Um es gleich zu sagen: es geht Ernst Roth nicht etwa um die bildenden Künste im besonderen. Ihm ist die Bildnerei als Ganzes (und hier denkt er offenbar nur an Malerei und Plastik: der Architektur wird mit keinem Worte Erwähnung getan, vermutlich deshalb, weil sie in seine allgemeine Forderung, die Kunst solle „frei von Rücksicht auf das tägliche Bedürfnis" sein, nicht hineinpaßt) nur eine der drei künstlerischen Grundmöglichkeiten, die seiner Meinung nach den drei Möglichkeiten des Erlebens entsprechen: während dem Erlebnis des Gefühls die Tonkunst Ausdruck verleiht, der Gedanke in der Dichtung seine Ausprägung empfängt, ist die Empfindung (genauer gesprochen: die durch das Auge vermittelte Sinnesempfindung) Domäne des bildenden Künstlers.

Ein Überschuß an Empfindungsinhalt bezeichnet also den bildenden Künstler. Der Zustand des bildnerisch veranlagten Menschen bei der künstlerischen Empfängnis ist — darin hat Roth ganz recht — nicht als „Denken" charakterisiert; darum ist — auch darin hat er recht — der Terminus „Abstraktion" für das Verhalten des Bildners zu seiner Naturunterlage von vornherein kein glücklicher, und eben deshalb ist er schließlich auch ein geschworener Feind des Expressionismus, gegen dessen typische Hervorbringungen er den Vorwurf erhebt, sie fixierten bestenfalls auf graphischem Wege Gedanken, nicht aber eine bildnerische Erscheinung. Was für einen Profit ergäbe wohl solche Überschreitung der den einzelnen Künsten gesteckten Grenzen? Ins Reich des Gedanklichen vorgedrungen, könne der Bildkünstler mit all seiner

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HENRI EVENEPOEL. DAS FRÜHSTÜCK

Ausstellung Venedig

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FELICE CASORATI. DAPHNE MAUGHAM

Ausstellung Venedig

Freiheit nichts anfangen. Eine „abstrakte Raumgröße“, wie sie Picasso im Sinne habe, sei nicht einmal individualisierbar; anstatt der gepriesenen Freiheit ergäbe sich trockene Lehrhaftigkeit, ja, Unfreiheit als Resultat der Grenzüberschreitung. Auch die moderne Musik scheint dem philosophischen Betrachter in ähnlichem Sinne vom Intellekt her angekränkelt, während hinwiederum die Dichtung eine Tendenz zur Ertötung des Gedanklichen in rein interjektionellem Ausdruck zeige.

In allen diesen konkreten Beobachtungen und Urteilen bewährt Roth eine erfreuliche Offenherzigkeit und Klarsichtigkeit. Leider kleidet er sie aber oft in eine so weitgehend abstraktverallgemeinernde Gedankenform, eine derart aggressive Diktion, daß das Vergnügen an seiner lebendigen und einprägsamen Aphoristik recht erheblich geschmälert wird. Auch mit den historischen Tatsachen vertragen sich seine Aufstellungen nicht immer.

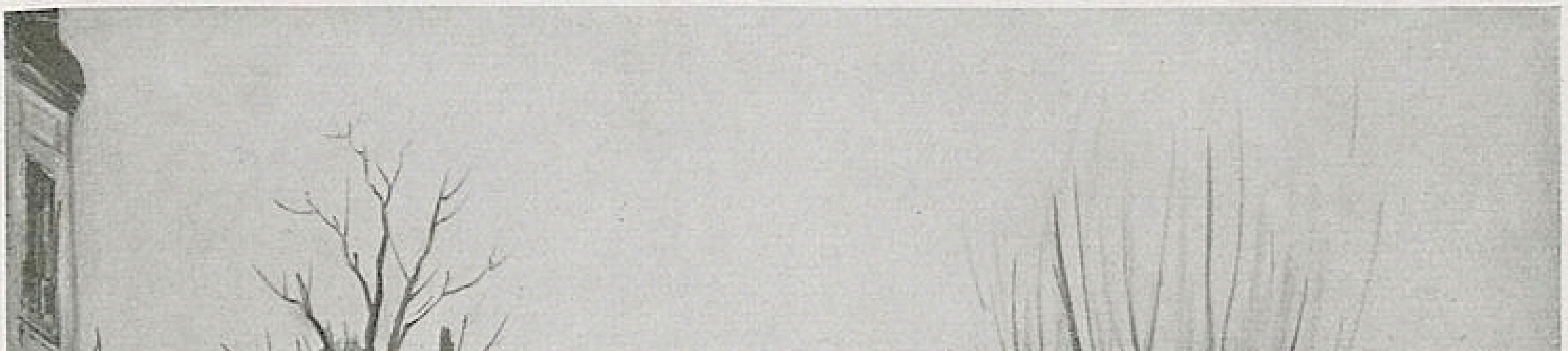
Daß ein Autor, der so scharf wie der österreichische Philosoph gegen die pseudometaphysische Geheimtuerei so mancher Kunst-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

interpreten ins Zeug geht, so entschieden zu erklären wagt, es gäbe überhaupt keine Form, die nicht irgendwie aus der Natur abgebildet sei (wohlgemerkt: die Architektur bleibt ja ganz außer Betracht — natürlich ein empfindlicher Mangel des Systems!), für den bildkünstlerischen Naturalismus freundliche Worte finden muß, liegt auf der Hand. Um so sorglicher hütet er sich vor jedwedem Paktieren mit dem „Materialismus", den er für „uneuropäisch" erklärt, wie er denn auch überall nach dem „Sinn" der Kunstwerke fragt. Hierher (selbst politische Momente könnten mitgewirkt haben) gehört dann wohl auch die beinahe an das „l'art pour l'art" grenzende Verachtung der „Massen", verwunderlich genug im Munde eines Autors, der so oft das Diktum aufstellt, das Publikum sei in seinem Urteile letzterdings unfehlbar.

Sehr viel Verständnis bezeigt Roth für die Kombinationen verschiedener Künste miteinander. Daß auch der Tanz eine solche Kombination darstellt und zwar ein durch Musik angeregtes bildkünstlerisches Erlebnis, scheint er mir sehr gut erwiesen zu haben. Aber auch die um das (gesprochene, vor allem jedoch agierte) Drama gruppierten Gesamtkunstwerke analysiert der Autor mit vielem Feinsinn: daß im übrigen auch hier die Bildkunst stets ein integrierender Bestandteil der Gesamtwirkung bleibt, bedarf ja wohl keiner besonderen Hervorhebung.

Für eine von Roth versuchte Wertabstufung zwischen den Künsten (bei der die Poesie den ersten Rang zugewiesen erhält), auch für die emphatische Unterscheidung von „Fort-" und „Rückschritt", bekenne ich, kein Organ zu besitzen. Seine Bemerkung, daß es sich bei so mancher modernster Gedankenkunst um „Hirngespinste des einsamen Ateliers" handelt, ist an



A. QUIZET. BRÜCKE ÜBER DIE MARNE

Ausstellung Venedig

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

sich durchaus richtig: wenn er aber mit seiner Klage über den Mangel monumentaler Aufgaben die Hyperintellektualisiertheit unserer bildenden Kunst gleichsam objektiv zu begründen versucht, so kann ich ihm darin nicht ganz beipflichten (der heutige Bildner findet in Graphik, Tafelbild, Kleinplastik usw. nun doch schon eine stattliche Auswahl seit Jahrhunderten bewährter nichtmonumentaler Ausdrucksmöglichkeiten). Anderseits scheint mir Roth hingegen die Bedeutung des objektiven Elements für das künstlerische Schaffen entschieden zu unterschätzen, wo es um den maßgebenden Einfluß der Kunstmittel geht: diese lassen sich nicht nach Lust und Laune improvisieren, sondern erweisen sich in nicht geringerem Maße wesensbestimmend, grenzsetzend, als die von ihm untersuchten psychologischen Gegebenheiten. Und darum wird auch seine rein psychologische Kunsttheorie, so originell sie ist, niemals die älteren, vom Objekt ausgehenden, zu ersetzen imstande sein.

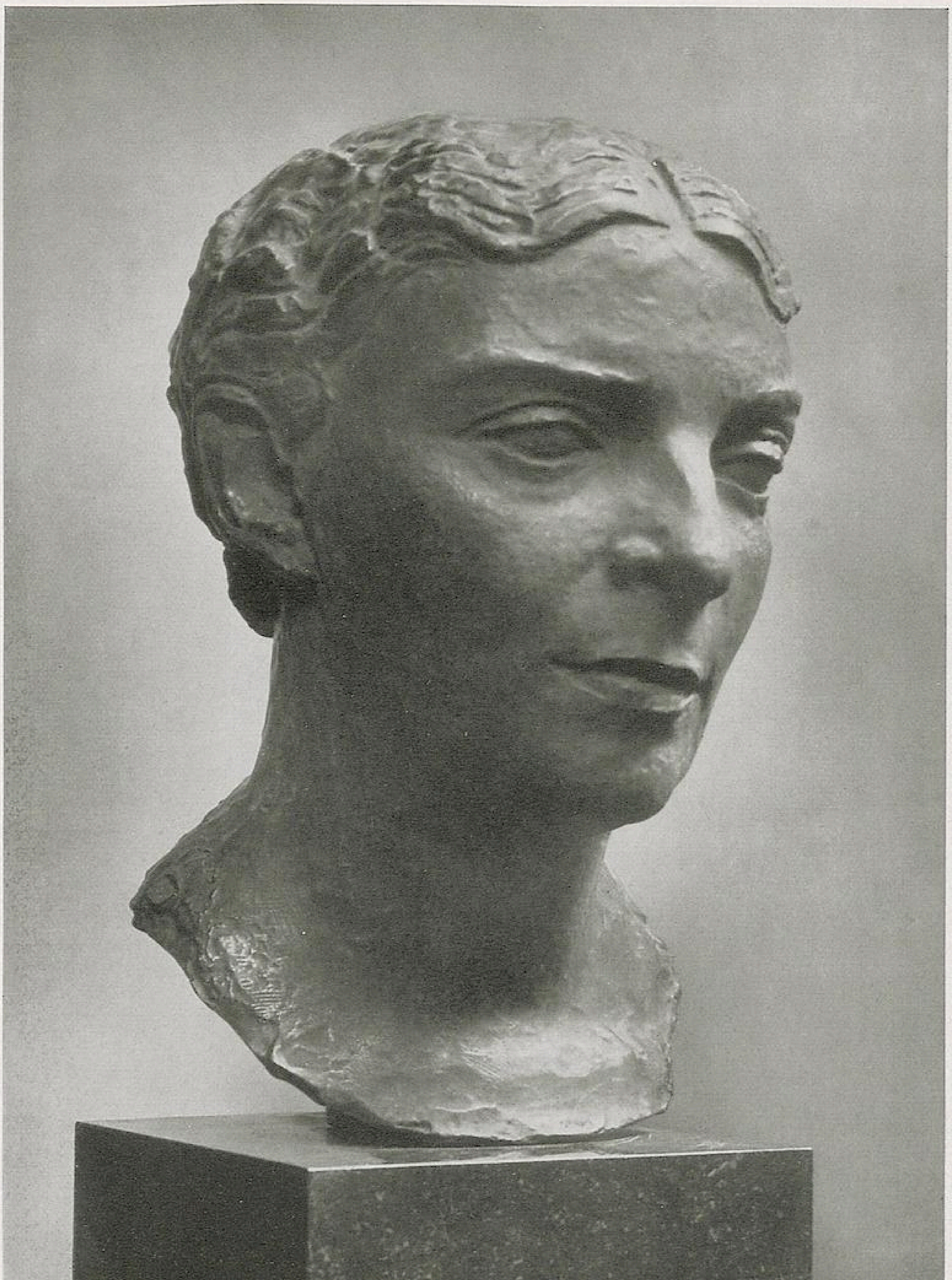
Franz Arens

CHARLES DESPIAU

Rodins plastisches Werk ist in einem kaum jemals vorher beobachteten Umfang Ausdruck einer ganzen Zeit, der Epoche des Impressionismus, gewesen. Aber die Welt und ihre Anschauungen haben sich unterdessen, sogar mehrere Male, gründlich geändert. Und die Gegenwart sieht deshalb in Rodin, ohne den Respekt vor ihm zu verlieren, nur Vergangenheit. An seiner Stelle ist Aristide Maillol zum Künder neuen Formgefühls geworden. Und wenn auch seine geistige Potenz die von Rodin nicht ganz erreicht, so steht doch ein großer Teil der jüngeren Plastiker, und nicht nur Frankreichs, direkt oder indirekt unter seinem Bann und Einfluß. Das Wesen dieses neuen Formgefühls aber ist, im Gegensatz zur Auflockerung und zur gewollten Unbestimmtheit, zur fließenden Form Rodins, die straffe Zusammenfassung der Erscheinung in einfachen, großen Formen. Man könnte auch sagen: in klassischen Formen. Denn die letzte Konsequenz dieser Richtung ist oder wäre die griechische Plastik der besten Zeit. Auch an Altägyptisches darf man gelegentlich denken. Es ist ein Wiederzurückführen der Plastik aus Grenzgebieten zu ihren eigentlichen Urbezirken, aus der im Grunde unplastischen Bewegtheit zur statuarischen Ruhe. So ziemlich dasselbe läßt sich über das Schaffen von Charles Despiau (Paris) sagen, der mit Selbständigkeit ähnliche Wege wie Maillol und zu verwandten Zielen geht und dessen Arbeiten, vor allem seine Porträtbüsten, heute schon eine Klassizität haben, die sie hoch über den Durchschnitt erhebt. Es ist ein schönes Schauspiel, wie in diesen Köpfen das Persönliche sich in reinster, von allem Nebensächlichen befreiter Prägung offenbart und die auf das Wesentliche zurückgeführte Form zugleich zeittypische Bedeutung gewinnt. Das ist allerdings nicht antik, sondern ein Kennzeichen der Plastiken der Renaissance. Aber es sollte ja auch nicht gesagt sein, daß die Antike das Vorbild oder die einzige Grundlage der Kunst Despiaus sei. Er nimmt sein Gutes, wo er es findet. Die Synthese aus verschiedenen Elementen aber, die sich manchmal fast auszuschließen scheinen, ergibt etwas Neues, das im Grunde, wenn wir ganz aufrichtig sein wollen, doch mit nichts unmittelbar zu vergleichen ist. Es ist das Gesicht der Zeit, unserer Zeit, das uns aus diesen Plastiken ansieht. Und wir müssen sagen, daß diese Zeit nicht so schlimm und hoffnungslos sein kann, wie viele sie darstellen möchten, wenn ihre Seele sich in den klaren und edlen Gebilden dieser monumentalen Büsten verkörpern kann. Bewundernswert ist übrigens auch das Technische, die Feinnervigkeit der Fingerspitzen Despiaus, die alle Oberflächen mit leise vibrierendem Leben erfüllen und dem Material seine Schwere nehmen, es also gewissermaßen entmaterialisieren. Und Beachtung verdient, wie dieser Künstler in seinen Arbeiten Einst und Heute verbindet, und wie die große Linie, die von der Antike über die Renaissance bis zur Gegenwart führt, durch ihn halb bewußt und halb instinktiv weitergeleitet wird. Despiaus Plastiken sind weithin sichtbare Stationen auf dem geraden Wege, der aus der wohlverstandenen Tradition über die Gegenwart in eine Zukunft führt, die Vertrauen verdient.

Richard Braungart

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



CHARLES DESPIAU. BILDNISBÜSTE GRÄFIN G. DE V.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CHARLES DESPIAU. ANTOINETTE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CHARLES DESPIAU. BILDNISBÜSTE M^ME^ L. H.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DIE AUSSTELLUNG DES WIENER HAGENBUNDES

Der „Hagenbund" erfreut durch feine Ausgeglichenheit der Qualität in aller Mannigfaltigkeit, eine mühsam erreichte Einheitlichkeit, die im Mittelsaal in der Abwandlung des Themas „Familie" gipfelt. Da ist Heiliges und Alltag, Abstraktion und Karikatur, grelle Farbigkeit und gewollte Eintönigkeit — die Fülle der Begabungen in nuce. Die Farbe ist hier überall das Primäre: seelisch vertieft bei Buschmann und Lerch, traumhaft flammend bei Klier, dramatisch wuchtig bei Pewetz. Die durchgehende Neigung zu scharfer Pointierung

JAKOB LÖW. TORSO

Ausstellung Hagenbund, Wien

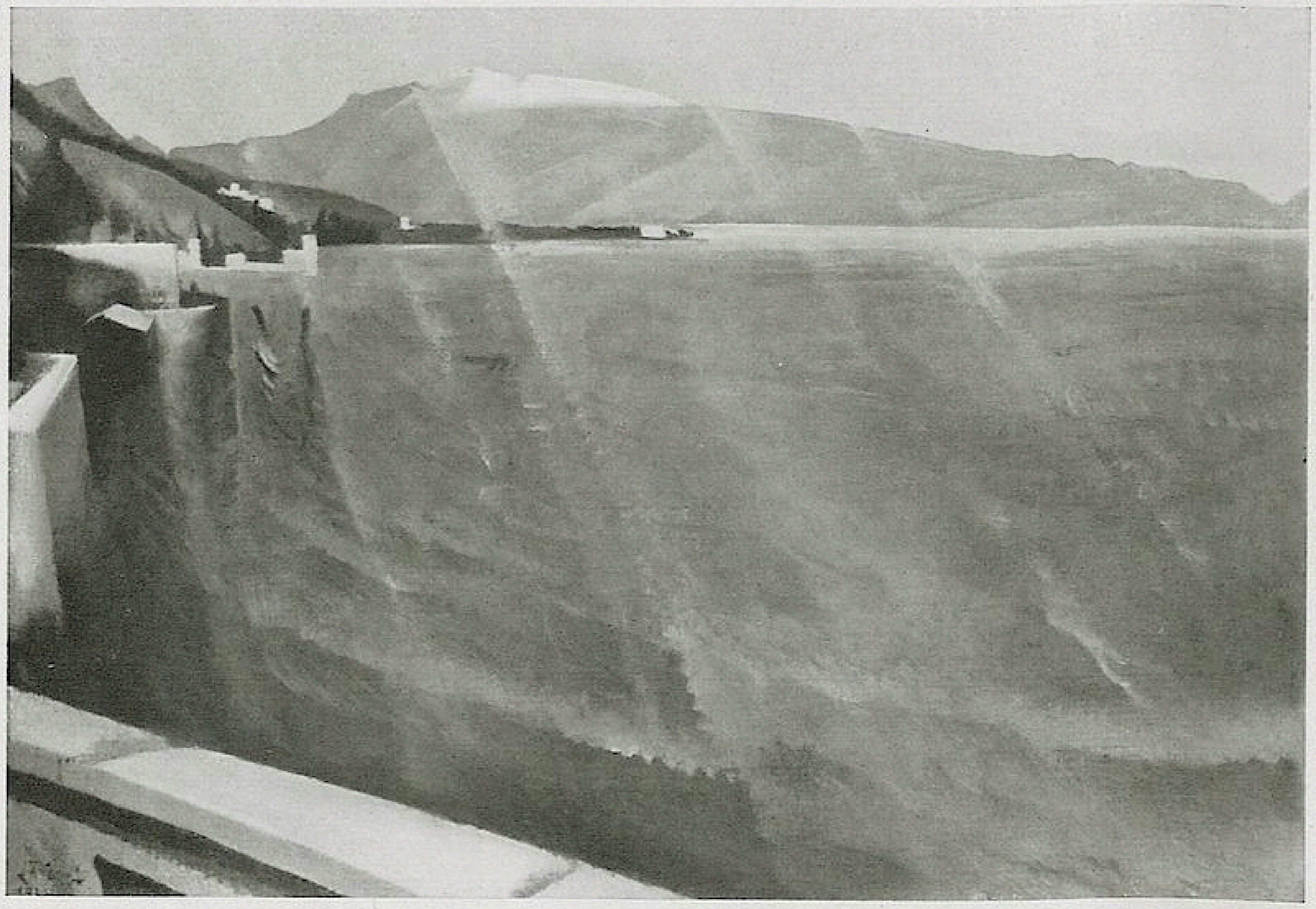
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

F. A. HARTA. STADT IN SÜDFRANKREICH. AUSSTELLUNG HAGENBUND, WIEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

durch Steigerung ins Primitive ist besonders stark bei V. Planckh. — C. Hauser und Reinitz ernten die Früchte jahrelangen Bemühens, durch strenge Gesetzlichkeit den Alltag zu übersteigen. Es droht die Gefahr, daß nun die Bindung zur Hemmung wird. Frieda Salvendy gelangt zu Größe durch Aufbau der Flächen, ebenso W. Eisenschitz, aber in stumpferen Farben. Vonasek hat einige knapp zusammengestrichene Landschaften, Dr. Wagner ist suggestiv besonders in Blumenstücken, die im Dämmerblau verschwimmen. Nur Peyer-Gartegen kommt nicht recht zu Kraft der Farbe, Mayer-Marton findet nicht den Ausgleich zwischen gesteigerter Wirklichkeit und Dekoration. — Harta zeigt die Reife der letzten Jahre. Sein stürmischer Pinselstrich, der an Geheimes rührt, die Gabe der Vereinfachung und der großangelegten Komposition geben ihm einen hohen Rang. — Die Bildhauer Dobner und Löw gehen sehr verschiedene Wege. Dobner gestaltet herrisch, mit klarem gotischem Stilwillen, Löw, die weichere Natur, wendet sich mehr gegen Tanagra, läßt durch inniges Erfühlen der Form Seelisches hindurchleuchten. — Am besten beweist sich die Einheitlichkeit des Ganzen als Ergebnis langer Arbeit durch die Werke Grafs, des langjährigen Präsidenten. Der weiche Seidenglanz seines „Gardasees" ist berückend und diesen Akkord hat er, nur weniger reich differenziert, schon vor 25 Jahren angeschlagen.

Dr. Franz Ottmann



L. F. GRAF. GARDASEE

Ausstellung des Wiener Hagenbundes

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EMIL NOLDE. ORCHIDEEN UND AMARYLLIS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EMIL NOLDE. ORCHIDEEN

ZU EMIL NOLDES AQUARELLEN*)

Der Besuch einer Ausstellung von Aquarellen Emil Noldes gehört zum Festlichsten, was unsere Zeit kennt. Mehr aber noch ist der Besitz eines solchen Werkes, weil von ihm dauernd ein voller und reicher Strom ehrfürchtiger Freude ausgeht. Es gibt wenig Kunst heute, mit der man so sicher umgehen, die man so sehr ohne Bedenken in seinen eigensten Räumen aufhängen kann.

In einer Zeit, in der alles scheinbar zersplittert und ohne sichtbare Richtung ist, steht Nolde und sein Werk in reifer Ruhe. Seine Aquarelle haben jene Selbstverständlichkeit, die das Geheimnis der Weisen und Kinder ist.

Es war ein langer Weg vom Bauernsohn in Friesland bis zum Meister, zu dem der Ruhm kam. Werk und Leben sind bei Nolde eins. Sein Werden, seine Briefe, sein Sein sind so klar wie seine Arbeiten. Nur der richtig Lebende kann ja Wesentliches schaffen. Er hat vielerlei anderes getan, ehe er ans Malen kam. Er begann spät, als er schon vieles wußte, mit seinem wirklichen Beruf. Seit er aber begonnen, ging er nur noch geradeaus. Weit war sein Weg, er führte ihn durch manche Berufe, durch viele Länder der Erde. Weit ist der Umfang seines Schaffens. Er hat das Meer gemalt, die Südsee, Ostasien, fremde Menschen — dunkel und wunderbar —, Freunde und Freundespaare, die er liebte, Bilder, die das

*) Anläßlich ihrer Ausstellung im Kunstsalon Ferdinand Möller, Berlin.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Verhältnis der Menschen, von Frau zu Kind, von Mann zu Frau, von alt zu jung festhielten, Bilder voll Spuk und Bilder voll Heiligkeit.

Immer aber kam er von seinen weiten Reisen, auch von der großen Stadt zurück zu sich selbst, zu seiner Heimat, seinem schwer leuchtenden Land an der Grenze Dänemarks, zu den Blumen seines Gartens. Der ganze Umkreis menschlichen Fühlens ist ihm bekannt, aber immer fand er sich zurück zum ehrfürchtigen freudigen Staunen vor der Pracht des einfachen Seins zu einer machtvollen Festlichkeit, die uns heute wie ein Trost erscheint.

Wie Reifgewordenes scheinen seine Aquarelle von ihm abzufallen. Es ist als kenne er keinen Kampf mehr mit den Mitteln, als hätte er die Farbe einfach selber gehen lassen. Wie zufällig fließt sie zu Formen von letzter Ausdruckskraft zusammen. Nicht wie gemacht, sondern wie geworden sehen seine Aquarelle aus.

Nolde hat, was unserer Zeit fehlt: er ist am Ende immer einfach und schlicht, er ist dem Tier und der Pflanze nahe, was andere nur wollen. Geistreich und amüsant sind heute viele: Nolde weiß von Sammlung.

Nolde ist uns Beweis, daß auch heute noch ein Leben möglich ist, das die Welt, die Stadt, unsere Zeit kennt und besitzt und doch nicht von ihr besessen wird. Es ist heute zwar leicht, Nolde zu feiern, sein Werk zu lieben. Aber man kann es doch nicht laut genug sagen, daß Deutschland in ihm einen Maler besitzt, der Köstliches und zugleich Wichtiges und Wahres in bedeutender Form mitteilt, der so groß ist, daß er schon im Abbild einer Blume die drängende Fülle des Lebens sammeln kann.

Hildebrand Gurlitt

EMIL NOLDE. EINGEBORENE AM MEER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EMIL NOLDE. PFEFFER UND TULPEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EMIL NOLDE. ORCHIDEEN UND ANEMONEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

AUS BRIEFEN VON EMIL NOLDE

Während ich in früheren Jahren alle 3 oder 5 Wochen einen Brief schrieb, hat es sich seit einigen Jahren auf täglich 3—4 verdichtet. Die erste tägliche Kraft wird hierzu verlangt. Wenn ich am Nachmittag zum Malen gehe, merke ich, nur der Rest der Kraft kommt der Kunst zugute. Wenn trotzdem ich Bilder male, die uns glücklich machen, so liegt doch bei mir die lastenschwere Empfindung dahinter, daß ich das Außergewöhnliche nicht lösen kann, nicht werde lösen können, weil die Welt mich will verzehren, verzetteln.
Ich fühle, daß diese Ecke wohl kommen wird, an der nur ganz wenige schadlos vorbeikommen. Fast alle gingen, als die Geselligkeit, das Leben, der Erfolg sie umschmeichelte, verloren. Die Höhe fehlt seitdem dieser Kunst. Nur wenige weltferne Einsame, Marées, Feuerbach, Leibl, ließen sich nicht einfangen und schufen solange sie lebten.

*

Als Beginnender war die Welt und alles gegen mich, nach einer Ecke verdrängt als einsamster Mensch, aber dadurch in stärkster Konzentration begann die künstlerische Kraft sich zu entfalten. Nun allmählich wendet sich alles zu mir oder meiner Kunst und eine Fülle von allem Angenehmen mag für den schaffenden Künstler der schwerste Feind werden. — Dann gewiß fühlt man, daß man älter wird. Ich aber liebe so sehr, wenn im Garten treibende Pflanzen müssend die schwere Erde beiseite schieben. Diese Freude bitte ich, möge mir auch in meinem Schaffen lange erhalten bleiben.

*

Sie fragen nach meiner Meinung über deutsche Kunst. Als Künstler lebe ich arbeitend und einsam, aber folge den künstlerischen Bewegungen und glaube Ihnen sagen zu dürfen, daß in unserer Gegenwart in Deutschland einige hervorragende Künstler sind, die ganz auf eigenem Boden stehend, persönlich, intensiv und stark produzieren. Im Gegensatz zu vorhergehenden Generationen lassen sich diese Künstler nicht anlehnend von den romanischen Völkern beeinflussen. Man gräbt auf eigenem Felde und die hierbei entstehende Kunst wird gewiß die Lebenskraft in sich tragen, dem reinigenden, ausschaltenden Trieb der Zeiten zu widerstehen. Ich schätze und liebe diese deutsche Kunst unserer Zeit, — es ist als ob die Urquellen wieder fließen.

*

Daß im späteren Alter die Anerkennung seiner Zeit dem alten Rembrandt versagt war, ist wohl uns Menschen heute ein großes Glück. In seiner Vereinsamung malte er diese unsagbar schönen Bilder, — wäre es geschehen, wenn die Welt mit ihren tausend Armen ihn als Mensch und Künstler hätte haben wollen?

*

Du kennst meine Neigung, gern zwischen dem Künstler und dem Menschen scheiden zu wollen. Der Künstler ist mir etwas wie eine Zugabe zum Menschen und ich kann von ihm sprechen, wie von etwas anderem als dem Selbst und das darf ich gewiß auch. —
Es ist der Künstler ein sensibles, licht- und lärmscheues Wesen, oft leidend, sich verzehrend in Sehnsucht. Die Menschen fast alle sind seine Feinde, die Freunde, seine nächsten, die schlimmsten. Wie eine Polizei sind sie dem Lichtscheuen, er sieht ihre Laterne. Der Teufel in ihm wohnt im Gebein, die Gottheit im Herzen. Wer ahnt diese Mächte, die sich streiten und die entstehenden Konflikte! Hinter Mauern lebt der Künstler, zeitlos, selten im Flug, oft im Schneckenhaus. Seltsames, tiefstes Naturgeschehen liebt er, aber auch die helle, offene Wirklichkeit, die ziehenden Wolken, blühende, glühende Blumen, die Kreatur. Unbekannte, ungekannte Menschen sind seine Freunde, Zigeuner, Papuas, sie tragen keine Laterne. Er sieht nicht viel, andere Menschen aber sehen gar nichts. Er weiß nichts. Er glaubt auch nicht an die Wissenschaft, sie ist nur halb. Wie die Sonne nicht kennt die Dämmerstunde, den Hauch, das Zarte, den seltsamen Zauber dieser Stunde — wenn sie erscheint ist alles längst scheu entflogen — so kennt auch die Wissenschaft mit ihrer Lupe dies alles nicht.
Besser kann ich nicht sagen, was ich sagen möchte, nur zuweilen kann ich es malen.

*

(Aus Emil Nolde, Briefe. Furche-Verlag, Berlin)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL HOFER. ROCCOLO. 1927

KARL HOFER

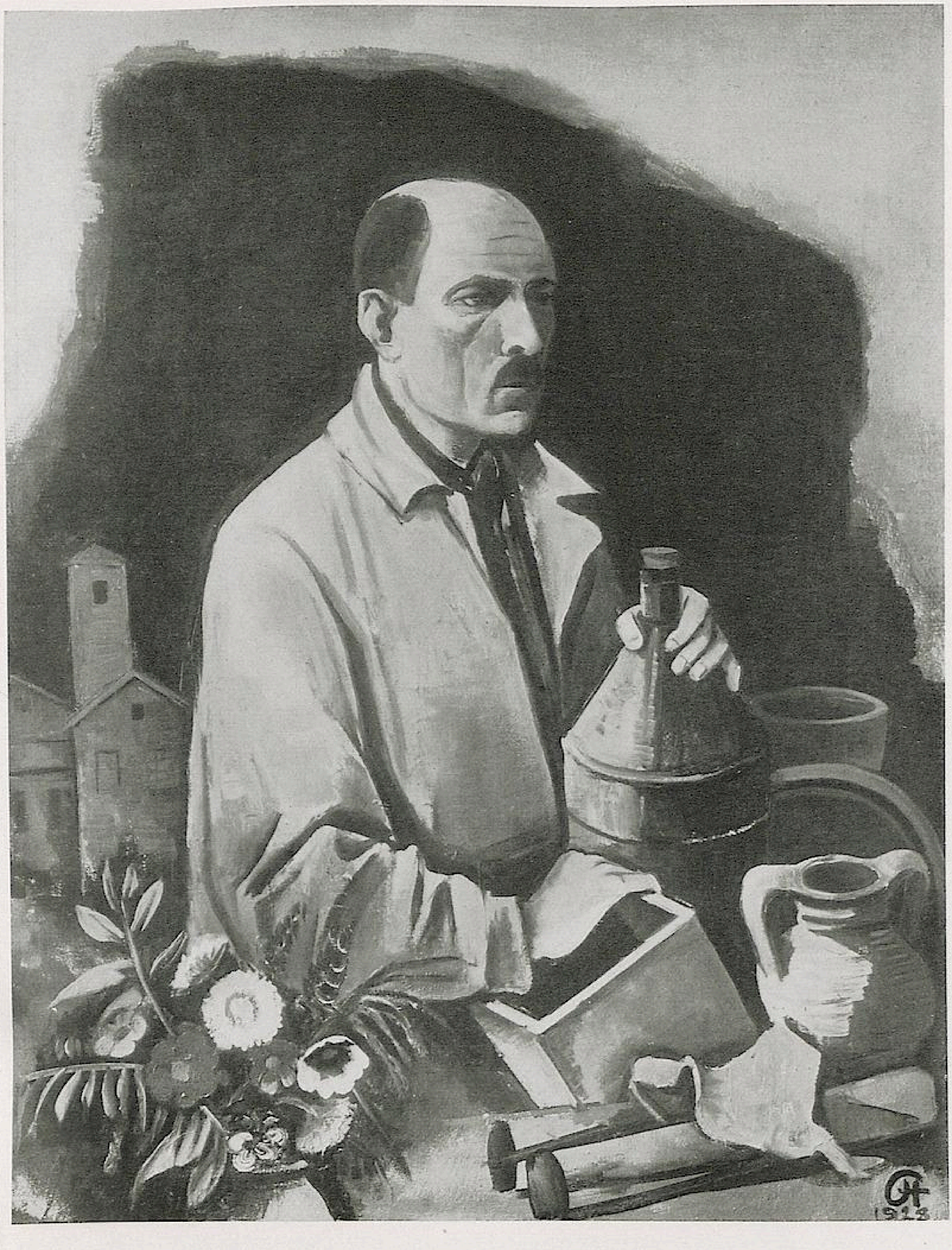
Der 50. Geburtstag Karl Hofers ist wohl Anlaß genug, zurückzublicken auf das bisherige Werk des Malers, zu verfolgen, wie er mit seinem seltenen Ernst, seiner sich beschränkenden Selbstzucht, seiner zähen Ausdauer Stufe für Stufe erreichte bis zu dieser, auf der er heute steht, — und die die hier beigegebenen Bilder repräsentieren, — die wieder eben nur Stufe sein wird zur endlichen Reife.

Dem am 11. Oktober 1878 Geborenen gelingt es nach schwerer Jugend, durch die Vermittlung des Grafen Kalckreuth 18jährig in die Akademie in Karlsruhe aufgenommen zu werden. Sein erster Lehrer Robert Poetzelberger unterrichtete ihn wohl hauptsächlich im Landschaftsfach. Wir kennen Radierungen aus der Zeit der Jahrhundertwende, Landschaften von zarter Empfindung und fast naiver Vereinfachung der Zeichnung, auch Illustrationen zu Kinderbüchern (Paula Dehmels „Rumpumpel" 1902 u. a.). 1900 zum erstenmal in Paris habe er sich, so sagt er, „nicht viel um Kunst gekümmert", das heißt, wohl um die gleichzeitige französische. Einer, der damals Bilder von ihm sah, fand sich an Böcklin erinnert (Kunst und Künstler 1907). Nach einem Jahr kehrte er nach Karlsruhe zurück und wird Schüler Hans Thomas. Vielleicht ist die Berührung mit dem drei Jahre älteren E. R. Weiß von größerer Bedeutung gewesen, nicht als Einfluß sondern als Bestätigung durch

---

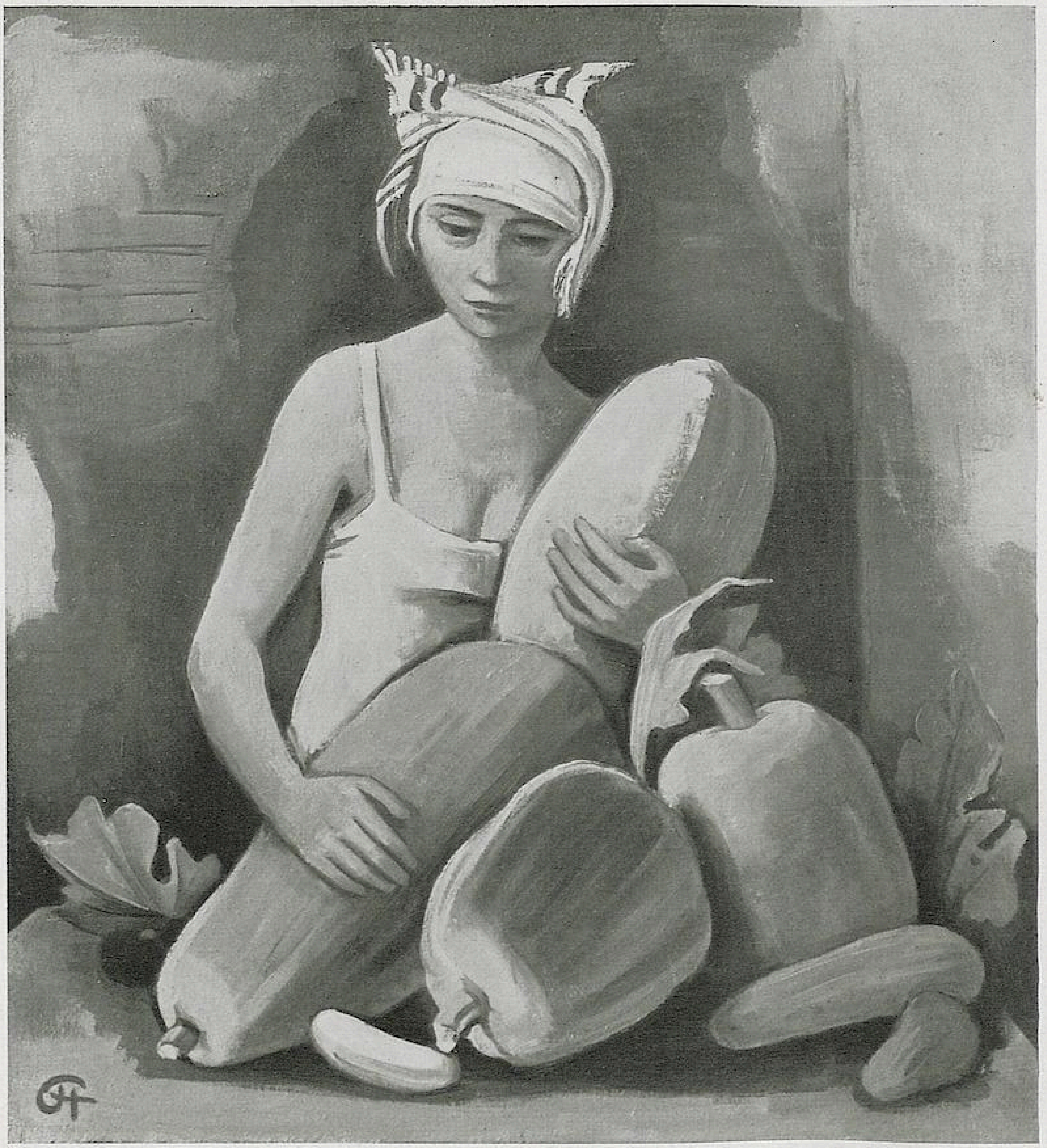
Die Genehmigung zur Reproduktion der Bilder von Karl Hofer verdanken wir dem freundlichen Entgegenkommen der Galerie Flechtheim, Berlin-Düsseldorf.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KARL HOFER. SELBSTBILDNIS. 1928

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

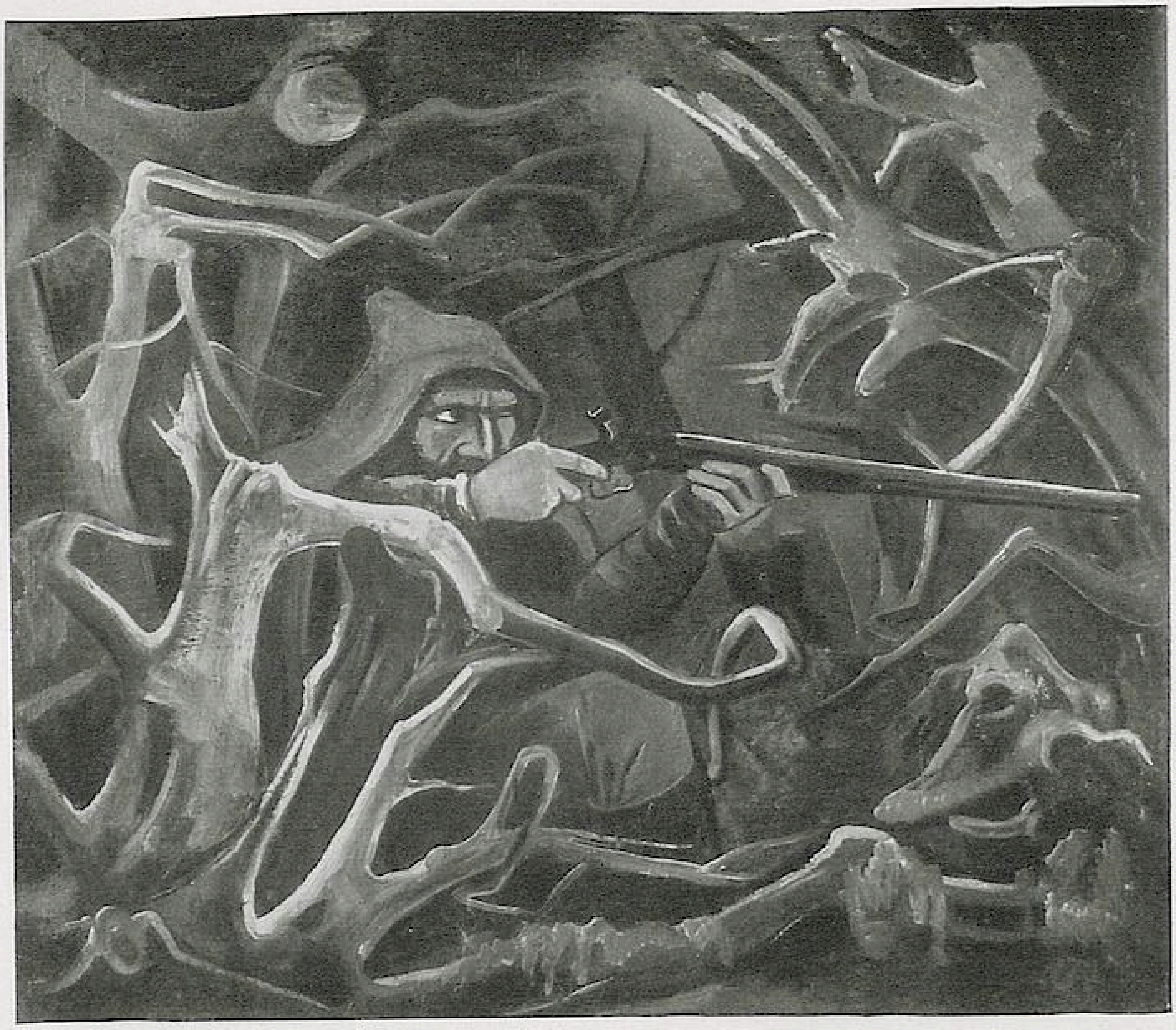


KARL HOFER. MÄDCHEN MIT KÜRBISSEN. 1928

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL HOFER. HÄUSER IN CARONA. 1927

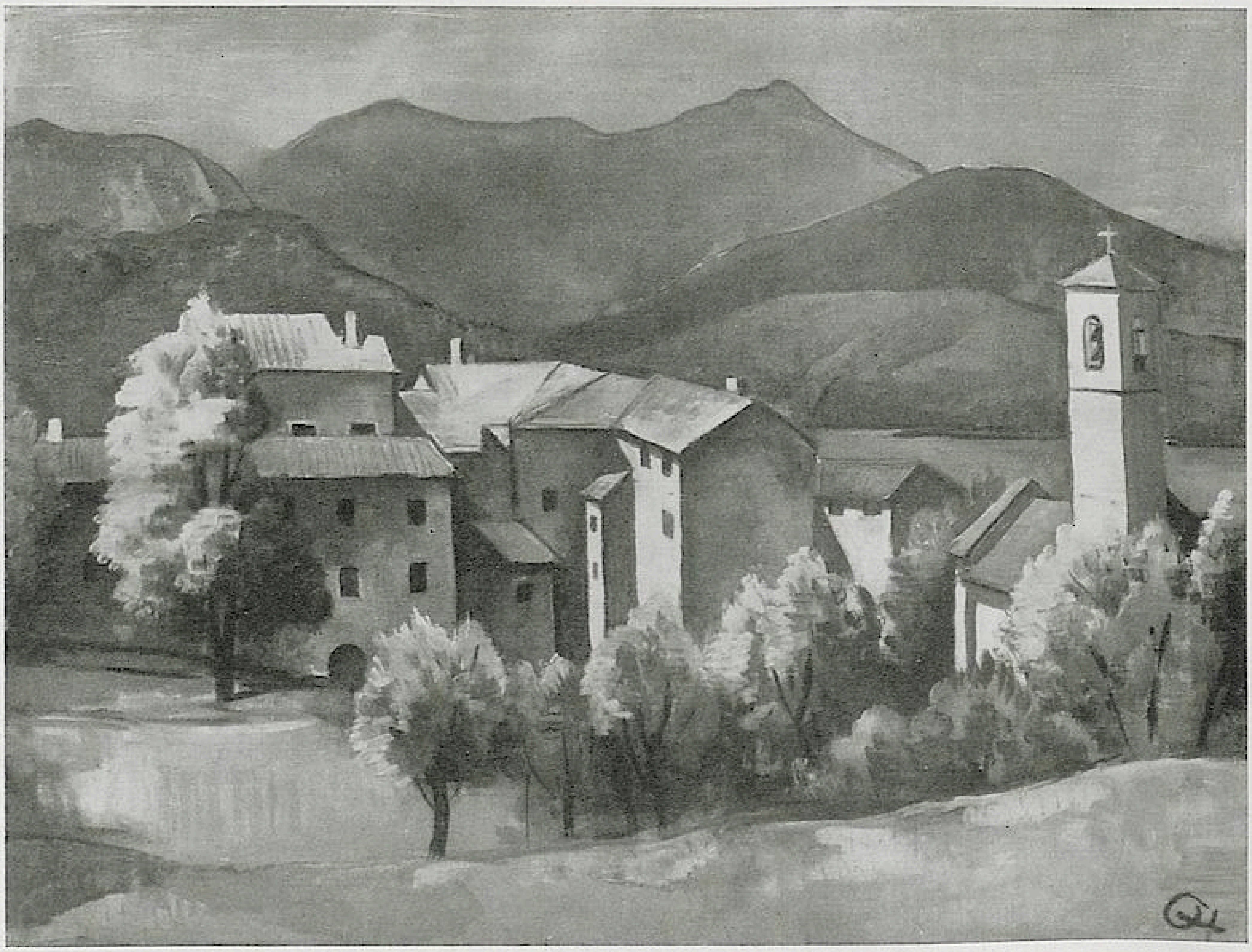
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KARL HOFER. DER WILDERER. 1928

einen, der gleiches sucht. Er folgt dann mit Weiß zusammen Kalckreuth und Poetzelberger kurze Zeit nach Stuttgart, lernt dort wohl den gleichaltrigen, frühverstorbenen Hölzelschüler Hans Brühlmann kennen, für den die Begegnung wohl wesentlicher blieb als für Hofer.
1903 geht er mit Hermann Haller nach Rom. Hier findet er jetzt einen monumentalen Stil: es entsteht die große Folge von Bildern stehender und sitzender Frauen am Meer oder vor hügeligem Land, Akte vor dunklem Grund mit scharfer Betonung des reinen Umrisses, dessen Linie langsam, fast müde fließt. Die Form ist bedingt durch das Werk Hans von Marées, aber das Seelische ist anders, hoferisch melancholisch, und auch die Geste, der Ausdruck der Linie im Wert dieser inneren Haltung. Der Ton liegt seit Anfang bei Hofer immer auf der reinen menschlichen Gestalt. Der Ateliergenosse Haller war an der Stilbildung sicher nicht unbeteiligt, aber es scheint, daß der Maler der Führende war, da die Art des Bildhauers, seit er eigne Wege ging, so sehr sich der römischen Periode entfremdete. Die Formensprache hat sich seitdem noch manches Mal gewandelt, aber das, was die Sprache sagt; der Charakter seiner Menschen ändert sich nicht mehr, sie sind still, fast regungslos; verschlossen, fast dumpf; ruhig daseiend, leise melancholisch. Die Kunstkritiker, die diese Bilder damals sahen, sprachen von „neuem Deutsch-Römertum", sogar „von erfülltem Marées".
Dann folgt 1908 Rückkehr nach Paris und Wirkung des Werkes Cézannes, bei dem er nicht das Impressionistische sucht, sondern die tektonische Gestaltung, die weiter, strenger durchgeführt noch in den neuesten Bildern Hofers lebt.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



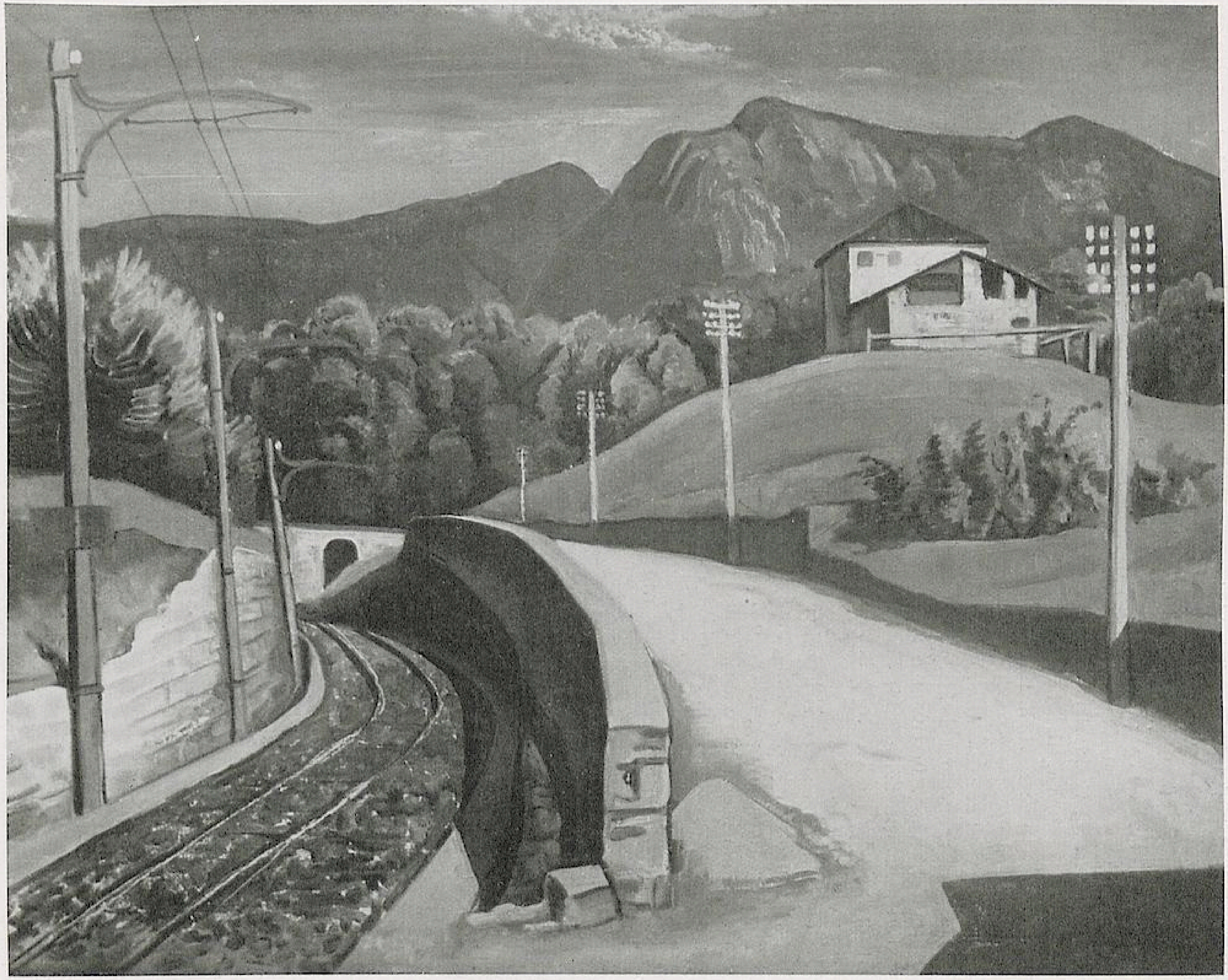
KARL HOFER. MUZZANO. 1925

Rom hatte außer dem neuen Stil noch ein für die Zukunft Wichtiges gebracht: die Bekanntschaft mit Theodor Reinhart, Winterthur, wohl durch den Schweizer Haller vermittelt. Der große Mäzen, dessen Erben das Werk fortsetzen und nun noch immer die meisten Bilder Hofers besitzen, ermöglichte dem Maler unbesorgt um äußere Not seinen Weg zu gehen und ließ ihn in den Jahren vor dem Krieg zwei Reisen nach Indien machen. In dieser Zeit entstehen die Bilder, die am „schönsten" sind, d. h. nur um der Schönheit selbst willen gemalt. Die Gestalten, früher gedrungen und fest, sind schlanker und leichter geworden, die leuchtenden tiefen Farben neigen immer mehr zu satten braunen Tönen des Fleisches im Kontrast zu weißen Tüchern.

So schien in schneller, klarer Entwicklung klassische Ruhe erreicht, aber noch einmal werden die Bilder unruhiger, das Licht flackert, die Gestalten scheinen bewegter, voll mimischen Ausdruckswillens. Man hat wohl mit Recht an Greco erinnert, der ja in dieser Zeit neu entdeckt als großer Meister erkannt und gefeiert wurde. „Daniel in der Löwengrube" in der Mannheimer Kunsthalle ist ein bezeichnendes Beispiel dieser Stufe.

1913 kehrt er nach Berlin zurück, wird aber 1914 in einem französischen Seebad vom Krieg überrascht. Dreieinhalb Jahre Internierung waren wohl unfruchtbar, aber als Austauschgefangener ein Jahr in Zürich arbeitet er weiter, und als nach dem Kriege wieder Bilder in Deutschland zu sehen sind, ist man überrascht, ihn scheinbar gänzlich verändert zu finden. Die flackernde nervöse Unruhe der Vorkriegsjahre ist einer neuen scharfen eckigen Formenwelt gewichen, die Gestalten stehen nicht mehr ungezwungen in natürlicher Bewegung da, sondern sie sind in eine fast geometrische Flächenordnung hin-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KARL HOFER
BEI CAPPELLA
1926

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

eingespannt. Die Ausdrucksmöglichkeiten der Vorkriegszeit sind geklärt und in ein System gebracht, gleichsam kristallisiert, die Sprache weiter abgekürzt und verdeutlicht. Man nennt ihn verwundert einen Expressionisten. Harlekine, Masken im Wald, sich umarmende Mädshen sind die neuen Motive. Die ehemals melancholischen Menschen scheinen jetzt gequält und unfrei. Die neue Strenge zeitigt noch einmal die Möglichkeit zur Monumentalmalerei: 1920 entsteht das Wandgemälde „Einsturz der Mauern von Jericho", in einem Seitenraum der Stettiner Kunsthalle, nur als Probearbeit zur Ausmalung des großen Kuppelsaales, die nicht ausgeführt wurde.

Die Formen verschärfen sich weiter bis etwa 1923. Dann folgt langsam Beruhigung, Rundung der Ecken, Entspannung. Aber noch nicht zu neuer Schönheit sondern zu einer neuen Entsagung. Er malt Stilleben mit Blechkannen und Tontöpfen, Pappschachteln und Kordeln. Die Farbe wird trockener, bewußt reizloser und erst ganz allmählich unter dem Eindruck südlicher Landschaft (er lebt häufig in Tessin) beginnt sie wieder zu blühen. Was er erstrebt, ist immer noch Vereinfachung der Formen und vor allem des Ausdrucks, eine abgekürzte Sprache für seelische Empfindung, mit jener überzeugenden Eindeutigkeit, die ihn so berufen macht, der Jugend zu lehren, die aus der herrschenden Fessellosigkeit hinaus nach neuen Begrenzungen, Regeln und Formen strebt.

So steht das Werk des Fünfzigjährigen vor uns, seine Landschaften mit einfachen kubisch erfaßten Häusern, von ruhig fließenden Berglinien kulissenartig hinterstellt. Ein Mädchen mit Kürbissen in eine klare Dreieckkomposition hineingebildet, das Porträt der Dame im Sessel, dessen einfache Rundung in der Linie des Kopfes wiederklingt, geben Beispiele für die bewußte Deutlichkeit eines Kompositionsprinzips für jedes Bild. In den Gemälden mit neuen Motiven, wie jenem „Maskenfest" voll fast grotesker, weil schwerfälliger Lustigkeit, indem einzelne Köpfe nahezu gespenstisch werden, zeigt sich seine große Zeichenfähigkeit. Es gibt auch Bilder mit bewußt unheimlicher Wirkung, wie die „Großaufnahme", die um den Kopf der Fahnenträgerin mit den kreisrund aufgerissenen Augen komponiert ist oder den aus dem Dickicht schießenden „Wilderer" in phantastisch zerflattertem Licht. „Das Romantische habe ich besessen, ich habe das Klassische gesucht", sagt er von sich selbst, oft, kann man sagen, hat er es erreicht. Aber das Romantische lebt latent weiter und bricht von Zeit zu Zeit immer wieder durch. Zuletzt Hofer selbst, 1928, ruhig, scharfgeschnitten, umgeben von den schlichten Gegenständen seiner Bilder: Töpfen, Kannen, Blumen, im Hintergrund matt aus dem Dunkel scheinend südliche Häuser und ein Turm. So stellt sich der Fünfzigjährige uns dar.

Hofer gehört zu der Generation der um 1880 geborenen Künstler, die unserer Epoche das Gesicht gegeben haben, noch durch keine neuere Schicht zurückgeschoben. Er gehört zu ihren Ältesten, war aber nie einer ihrer Führer, so wenig, wie er von den Jüngeren abhing. Seine stille, hingebungsvolle, weibliche Empfindungswelt liebende Art eignete sich nicht dazu, zur Folgschaft eines neuen Stiles mitzureißen. So war sein Name noch nie ein Programm und erst der zur Reife Gelangte wirkt auf die Jungen als Lehrer. Aber er war eigentlich auch nie ernstlich befeindet; in dem Maße, wie er wuchs, wurde er anerkannt. So wie Reinhart ihm die Möglichkeit gab, ohne äußere Sorge zu leben, so folgt ihm verständnisvoll ein, wenn auch nicht großer, so doch maßgeblicher Kreis der Kenner, und heute sind seine Bilder in allen großen deutschen Museen zu finden: ein seltener Glücksfall in dieser der Kunst so wenig günstigen Zeit.

Alfred Hentzen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL HOFER
MASKENFEST
1928

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JULIUS SEIDLER. PUTTO VOM SCHÜLEIN-BRUNNEN

DER SCHÜLEIN-BRUNNEN IN MÜNCHEN VON PROFESSOR JULIUS SEIDLER

Im äußersten Osten Münchens hat der Geheime Kommerzienrat und Brauereibesitzer Schülein der Stadt ein räumlich ausgedehntes Gelände geschenkt, damit hier eine Grünanlage entstehen könne. Der Platz, der des Stifters Namen trägt, wird im Frühjahr von der Münchner Stadtgartendirektion gärtnerische Anlage erhalten. Inzwischen aber ist ihm, wiederum durch den Kunstsinn und die Munifizenz Schüleins, eine Zierde von hohem Kunstwert geworden, ein höchst reizvoller Zierbrunnen, den der Münchner Bildhauer Professor Julius Seidler geschaffen hat. Auf einem Unterbau von vier Säulen, die einem Sockel entsteigen, steht die Brunnenschale, aus der ein säulenartiger Schaft aufsteigt, der die Brunnenfigur trägt. Diese stellt, in Anlehnung an den Beruf des Stifters, einen kleinen Bräuburschen mit geschulterter Malzschaufel und dem Käppchen der Münchner Schäffler dar. Sehr anmutig und drollig und ausgezeichnet in der Bewegung, besitzt dies köstliche Kerlchen den vollen Reiz der Seidlerschen Werke, die wir unseren Lesern ja häufig in illustrierten Aufsätzen zeigen konnten. München hat damit an seiner Ostgrenze, wo Stadt und Land sich berühren, ein Werk erhalten, das ein schönes Zeugnis besonders charakteristischen Münchner Könnens auf diesem Gebiet städtebaulichen Schaffens ist.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JULIUS SEIDLER. DER SCHÜLEIN-BRUNNEN IN MÜNCHEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANZ VON STUCK †

Franz von Stucks Hinscheiden, unerwartet aus dem reichen Arbeitstag des Meisters heraus erfolgt, schließt ein harmonisches und zugleich gigantisches Leben und Schaffen mit schriller Dissonanz ab. Eine Lücke klafft, und noch wagt man nicht einmal daran zu denken, wer einst den Meister ersetzen soll in den äußeren Bekundungen seiner Wirksamkeit: als Lehrer der Akademie, als führende Kraft der „Secession", als eine stets weise beratende und willig gehörte kunstpolitische Kapazität. Kann Stuck, den man sich aus dem kulturellen Gesamtbild Münchens nicht fortdenken kann, überhaupt ersetzt werden? Gibt es für ihn als persönliche Ganzheit oder gibt es auch nur für bestimmte Funktionen der Gesamtleistung Stucks einen Nachfolger? Man sagt, kein Menschenkind sei unersetzbar. Ob aber der Ersatz immer so sein kann, daß in ihm und durch ihn das Wesen des Verlorenen weiterlebt oder wiederaufersteht? Ich kann mir einen Nachfolger Stucks nicht denken, es sei denn, es trete ein ganz anders Gearteter, der nur gewisse Charakterzüge mit Stuck gemein hat: seine Energie, seine Willensstärke, sein heldenmütiges Bejahertum, seine Lebenskunst, an seine Stelle und er versuche erst gar nicht, ihm im Lebens- und Schaffensausdruck zu gleichen. Stuck war ein Einmaliger — und darum trägt unser Verlust das Kennzeichen des Unwiederbringlichen.

Stuck war zuteil geworden, was nur den Glückskindern, den Auserwählten des Schicksals als Geschenk in die Wiege gelegt wird, nicht zu erringen durch Fleiß und Mühe und Können, aber auch der ewig unverlierbare Schatz ihres Herzens: Persönlichkeit. Seine Persönlichkeit war da vom ersten Schritt an, den er in die Öffentlichkeit tat, gerade so wie die Eigenart seines Strichs und seiner Pinselführung den cantus firmus, die Grundmelodie seines Schaffens von der ersten Zeichnung bis zum letzten Pinselhieb bildet und von Anbeginn da war. Daraus erklärt es sich, daß bei Stuck das Sein, die Macht der Beharrung, allzeit stärker war als das Werden, die Kraft der Bewegung. Stucks starke Persönlichkeit schlug überall vor, wie in jeder Bekundung seines persönlichen, privaten Lebens, so auch in jedem Dokument seiner Kunst. Sie war bei weitem mächtiger als die Entwicklungsmomente, denn Franz Stuck war trotz seiner Jugend schon als ein Fertiger in die deutsche Kunst eingetreten und hatte seitdem wenig Wandlungen erlebt. Was sich in der Entwicklung der deutschen Kunst innerhalb

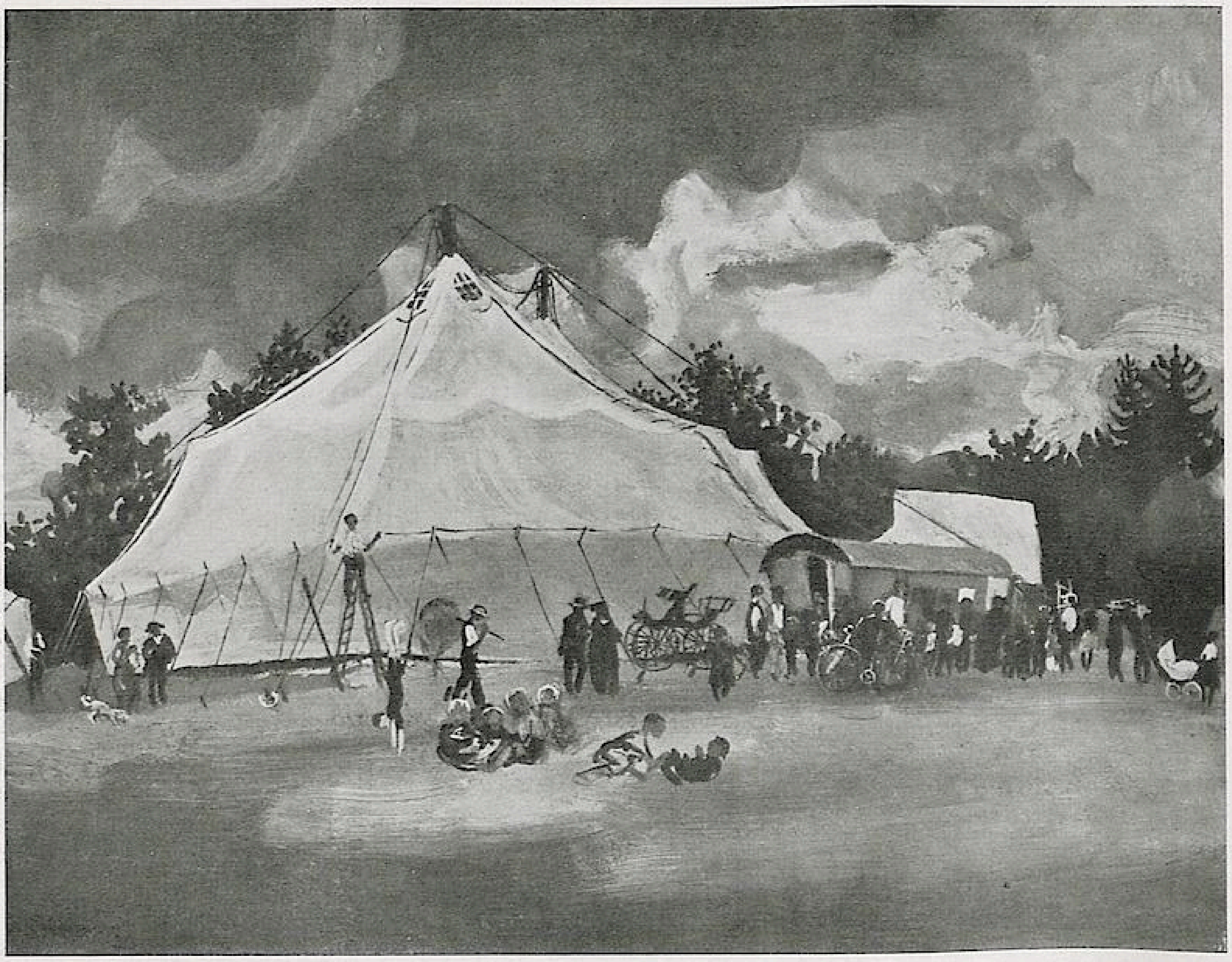
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

der mehr als vier Jahrzehnte seit dem ersten Auftreten Stucks vollzog, hat ihn selbst wenig berührt; es hat nichts Wesentliches in seinem eigenen Schaffen zu ändern vermocht. Stuck machte rasch auftauchende und ebenso rasch abflauende künstlerische Moden nicht mit, stand aber auch Bewegungen der Kunst ablehnend gegenüber, die nicht nur die Oberfläche erregten, sondern aus der Tiefe kamen, und mit der völligen Neurichtung und Änderung des Lebensgefühls, mit dem neu geordneten Kulturkomplex dieser Zeit zusammenhängen. Man hat Stuck wegen dieses mangelnden Eingehens auf Ideen und Bestrebungen des zeitgenössischen Kunstschaffens in seinem späteren Schaffen zuweilen als aus der lebendigen Entwicklung ausgeschaltet betrachtet. Man vergaß darüber, daß es das Los aller ist, die als ausgesprochene, starke Persönlichkeiten schon in jungen Jahren mit großen Erfolgen in die Entwicklung eintreten, spätere Entwicklungsphasen nicht mehr aufzuzeigen. Bei Stuck war dies in ganz besonderem Grade der Fall. Erstaunlich wie sein steiler Emporgang waren auch seine frühesten, jungen Siege, die zusammenfielen mit dem Aufstieg der Münchner Secession, die Stuck mitbegründete, der er mehr als 35 Jahre hindurch in Treue anhing und diente im Ausschuß und bei der Jury und zuletzt als ihr stellvertretender Präsident. Stuck hat einen Triumph wie den dieser früheren Erfolge später nicht mehr erlebt: dies lag in der Natur seiner künstlerischen Persönlichkeit; es wurde weit durch andere Werte aufgewogen.

Wie Rembrandt war Franz Stuck ein Müllerssohn; in Tettenweis in Niederbayern wurde er am 23. Februar 1863 geboren. Ob vielleicht ein versprengter Tropfen altrömischen Blutes aus der Zeit der Römerherrschaft Vindeliciens in ihm wieder virulent wurde, wer weiß es? Jedenfalls ist in der Erscheinung und im Wesen Stucks viel Romanisches gewesen, und er scheint unter seinen Landsleuten stets die „rara avis" gewesen zu sein. Die Kunstgewerbeschule und Akademie in München durchlief er, ohne viel zu gewinnen, aber auch ohne Schaden zu nehmen. Er bewies von Anbeginn starken dekorativen Sinn, eine originelle Art, die Dinge zu sehen und zu gestalten, und einen ganz persönlichen Strich bei seinen Zeichnungen. Denn als Graphiker begann er, er zeichnete und illustrierte und benützte wie mancher andere in jenen Tagen die „Fliegenden Blätter" als Sprungbrett. Innerlich aber zog es ihn von jeher zur Malerei. Ein sinnenfreudiger Mensch wie er bedurfte der Farbe. Er malte hell und durchsonnt, die Schatten farbig, alles Dargestellte in das höchste Licht getaucht. Dazu mußte man die Palette anders aufsetzen, als es damals in München gebräuchlich war — Stuck tat es und siegte. Auf der Internationalen Kunstausstellung München 1889 erschien sein „Wächter des Paradieses": ein Sturm des Beifalls, eine Flut der Entrüstung brach los — Stuck hatte damit gesiegt! Im künstlerischen München schwebte sein Name fortan auf aller Lippen, und jahrein, jahraus erschienen Gemälde, die dazu angetan waren, diesen Ruhm zu vertiefen, zu festigen, weiter in die Welt hinauszutragen. In der Tat wurde Stuck, neben dem damals noch lebenden und in der Vollkraft des Schaffens stehenden Franz Lenbach, der berühmteste Münchner Künstler, ein Jung-Meister von internationalem Ruf. Sein „Krieg" und seine „Sünde", die „Innocentia", die „Spielenden Faune", „Sphinx", „Forellenweiher", „Vertreibung aus dem Paradies", „Kreuzigung Christi" sind Stationen auf dem Weg zur Höhe, den äußerlich die Berufung in das Professorenkollegium der Münchner Akademie, als er das dreißigste Jahr kaum überschritten hatte, die Verleihung des Adelsprädikats und der stolze Bau seines Hauses und seiner Werkstatt auf der Bogenhausener Höhe markieren. Stucks Aufstieg ist wie ein glückhafter Roman: aus dem Tettenweiser Müllerjungen wird der gefeierte Münchner Malerfürst, der wie einer der großen Meister der Renaissance mit den Fürsten von Geblüt und mit allen Großen der Erde in enger Beziehung steht und mit ihnen als mit seinesgleichen umgeht. Sein schimmerndes Haus, der ihm allein angemessene Rahmen für seine Lebenshaltung und sein künstlerisches Schaffen, ist das Symbol dieser Persönlichkeit: gleich dem Lenbach-Haus müßte es künftigen Generationen als Stuck-Museum, in das alle erreichbaren starken Werke des Meisters zurückkehren sollten, erhalten bleiben. Es ist ja auch seinem Entwurf nach ein Stück Stuckischer Schöpfung und Stuckischer Kunst. Denn Stucks ungebärdig in die Form drängendem Kunstwillen genügten Leinwand und Radierplatte nicht, er betätigte sich auch als Bildhauer (prächtig ist seine „Amazone" auf dem Roß, ist sein kugelstemmender „Athlet"), als Architekt und als der geschmackvollste, phantasiereichste Dekorateur seines Hauses und schönster Künstlerfeste.

Stucks Geltung blieb in den Kreisen, die für die Bildung des öffentlichen Urteils maßgebend sind, unerschüttert, auch als er bei der allgemeinen Entwicklung der Kunst nicht mehr mitmarschierte. Der Zauber seiner starken Persönlichkeit hielt seine Zeitgenossen im Bann. Weil mit ihm eine ganz große und einmalige Persönlichkeit aus dem deutschen, aus dem europäischen Kunstleben ausschied, darum ist der Verlust so schmerzhaft — weit schmerzhafter, als wenn ein tüchtiger Soldat aus dem Heer der nach dem Reglement der gegenwärtigen Kunstordnung Exerzierenden von uns gegangen wäre. Georg Jacob Wolf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

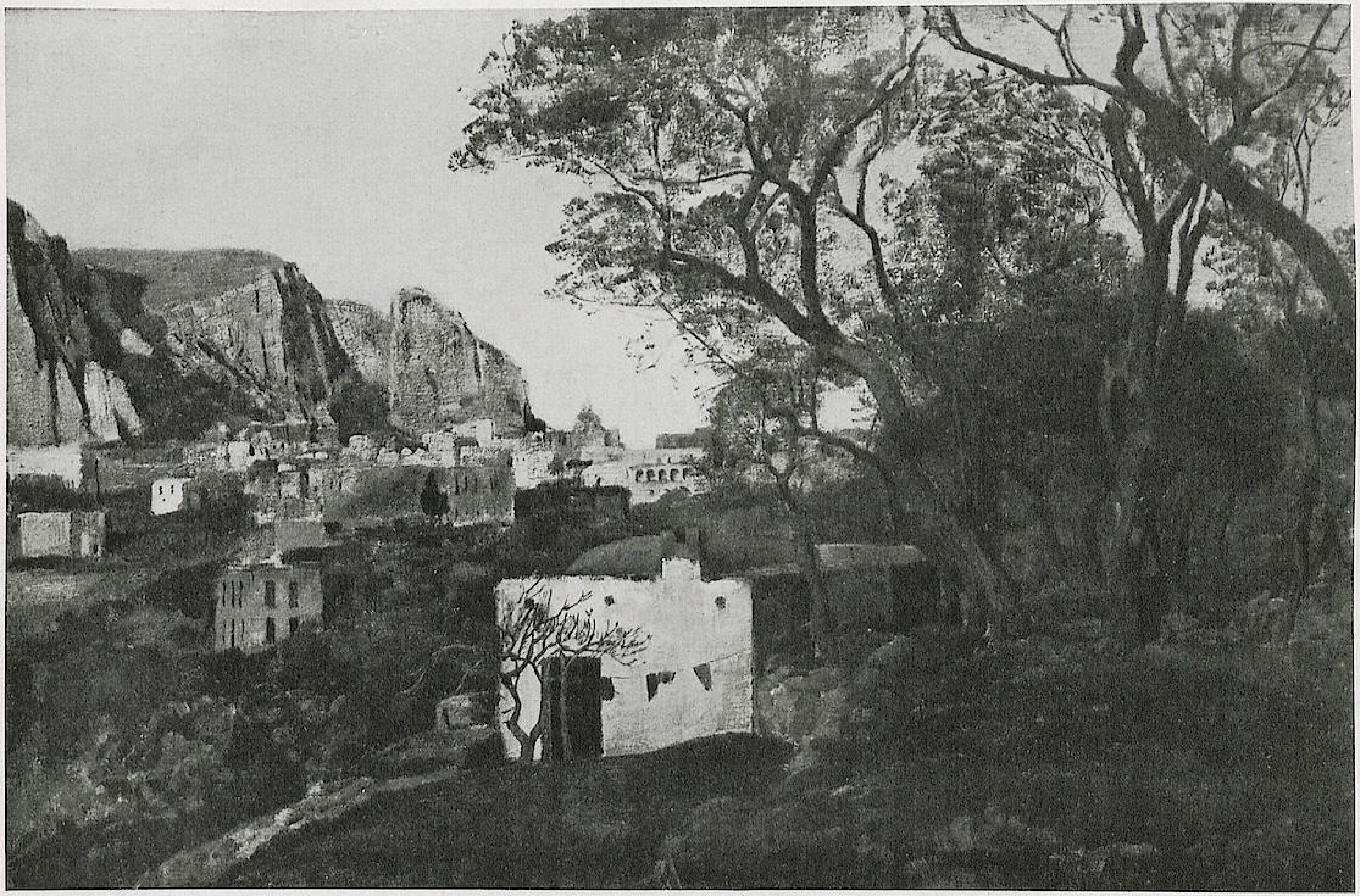


KARL STIRNER. ZIRKUS. MUSEUM ULM

NEUE KUNST IN KLEINSTADTMUSEEN

Winterthur ist für unsere Tage ein Trost und eine Mahnung. Dieses Städtlein von 50000 Einwohnern besitzt in seinem Museum die Schöpfungen nahezu aller bedeutenden Bildhauer und Maler der letzten Jahrzehnte, Hauptwerke, die jeder sehen muß, der sich überhaupt mit neuer Kunst befaßt. Es gibt wohl keine andere Stadt in Europa, die im Verhältnis zu ihrer kleinen Einwohnerzahl und ihrem nicht sehr bedeutenden Fremdenverkehr eine so großartige Sammlung neuer Kunst ihr Eigen nennt. Daß in Winterthur ein solches Werk geschaffen werden konnte, ist denn auch keineswegs das Verdienst der städtischen Verwaltung, sondern ausschließlich das Werk weniger Industrieller, vor allem der Mitglieder der Familie Reinhart. In ähnlicher Weise, wie die Reinhart in Winterthur, hat seinerzeit in Hagen Karl Ernst Osthaus das Folkwang-Museum gegründet. An die Stelle der Klöster und Fürsten der Vergangenheit sind heute die Industriellen getreten. Wo sie freigebig sind, kann die Kunst gedeihen; wo sie fehlen oder auf ihren Geldsäcken sitzen, frieren die Künste. Etwas besser liegen die Verhältnisse in den ganz großen Städten, wo der Staat, wie in Berlin, Hamburg und München, oder die Stadtverwaltung, wie in Essen, Frankfurt, Köln und Mannheim, oder Vereinigungen reicher Kunstfreunde, wie in Bremen, Zürich, einen Ersatz für die Initiative eines einzelnen Mäzens

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OTTO REINIGER. CAPRI. MUSEUM ULM

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

schaffen. Freilich ist es nicht dasselbe, ob der starke Wille eines über reiche Mittel verfügenden Kunstfreundes ein Museum gestaltet, das ganz dem kultivierten Geschmack der Persönlichkeit entspricht, oder ob eine öffentliche Stelle Kunst sammelt. Von den Beständen öffentlicher Museen wird eine ähnliche Wirkung, wie von den privater Initiative entstammenden Sammlungen, nur dann ausgehen, wenn der für das Museum Verantwortliche eine ähnlich starke Persönlichkeit ist, wie der aus eigener Kunstliebe sammelnde Mäzen, und wenn einem solchen Museumsleiter nicht von unsachverständiger Seite in seine Arbeit hineingeredet wird. Wir hatten in Deutschland nur ein öffentliches Museum, das einmal kurze Zeit durchaus den Stempel der Persönlichkeit seines Direktors trug; es war die Mannheimer Kunsthalle in der Zeit Wicherts. Unter Wichert ist in Mannheim ein ganz erstaunlicher Wandel geschaffen worden. Nicht nur entstand eine Galerie, in der noch heute mit die höchstwertigen französischen und zum Teil auch deutschen Bilder zu sehen sind, die sich überhaupt in einer öffentlichen deutschen Sammlung befinden; Wichert hat es vielmehr auch fertig gebracht, die Bevölkerung einer Stadt, die bis dahin zur modernen Kunst noch kaum ein Verhältnis hatte, tatsächlich an sein Museum zu fesseln.

Es hat sich in den letzten Jahren die Unsitte herausgebildet, daß fast alle Leitungen der Museen größerer Städte Bilder der gleichen Künstler kaufen zu müssen meinen.

Daher kommt es, daß so viele unserer modernen Museen heute einander gleichen. Der seine Aufgabe richtig erfassende Museumsleiter hingegen wird die Kunstwerke nicht der öffentlichen Meinung folgend wählen, sondern zunächst einmal nach dem persönlichen Geschmack, ferner aber auch unter Berücksichtigung der örtlichen Bedürfnisse. Damit kommen wir zur entscheidenden Beantwortung der Frage, ob kleine Städte Sammlungen moderner Kunst haben sollen. Ein von der örtlichen Überlieferung unabhängiges modernes Museum können sich unter den kleineren Städten nur Orte, wie Winterthur, leisten, in denen private Iniative jeder Rücksicht auf die örtlichen Bedürfnisse enthoben ist. Eine amtliche Stelle, die sammelt, hat zugleich bestimmte Verpflichtungen gegenüber der Öffentlichkeit. Eine dieser Verpflichtungen ist unzweifelhaft, das heimatliche Kunstschaffen darzustellen. Dies soll nicht etwa bedeuten, daß jeder Maler der Gegend im Kunstmuseum vertreten sein muß; aber es sollten die wichtigeren Künstler immerhin entscheidend hervorgehoben werden. Aufgabe des Museumsleiters ist es, dafür zu sorgen, daß tatsächlich nur das Beste aus dem örtlichen Kunstschaffen erworben wird, damit der Abstand zwischen den Hauptwerken der allgemeinen Kunstentwicklung und den Schöpfungen der Heimat nicht zu groß werde. Eine solche Gestaltung des modernen Museums ist, wenn nur der Museumsleiter selbst genug Sicherheit hat, Minderwertiges zu vermeiden, durchaus möglich. Auf diese Weise kann auch in kleineren Städten eine wichtige und nützliche Aufgabe der Kunsterziehung geleistet werden. Mögen die Großstädte sich darauf beschränken, das Beste der allgemeinen Entwicklung zu zeigen, die kleineren Stadtmuseen sollen die Kunst ihres Bezirks vor allem pflegen.

Das Museum in Ulm hat den Versuch gemacht, seine nunmehr vier Jahre bestehende moderne Abteilung in diesem Sinne auszubauen. Die Schöpfungen der ganz Großen fehlen durchaus nicht. Delacroix ist mit einer vorzüglichen Studie zu Dante und Virgil vertreten; Corinth mit einem ausgezeichneten Frühwerk. Auch einige lebende Künstler aus dem weiteren Deutschland und aus Frankreich sind zur Vergleichung herangezogen. In der Hauptsache jedoch beschränkt sich das Museum auf die Erwerbung alemannischer Kunst. Das ganze Gebiet alemannischen Wesens soll in dieser Sammlung durch die besten Leistungen der heimischen Künstler vertreten sein. Die großen Gruppen der alemannischen Kunst sollen möglichst übersichtlich vorgeführt werden. Das Programm ist etwa folgendes: Die Karlsruher Schirmerschule, Schirmer selbst, sodann seine Schüler, Thoma, Lugo, Böcklin, und wiederum deren Schüler bis zu Welti und in die Gegenwart hinein. Vorhanden ist ein schöner Sommertag am Oberrhein von Thoma und eine Eislaufbahn des Berners Eduard Boß (Abb. S. 63). Weiterhin Hodler und sein Kreis, Amiet, Buri. Die Stuttgarter Freilichtmaler: Keller, Haug, Landenberger, Pleuer, Reiniger. Diese Abteilung ist mit zwei schönen frühen Landschaften von Reiniger (Abb. S. 59), einer Dorfwiese von Haug, einem Stuttgarter Bahnhof von Pleuer, einem Steinbruch von Friedrich Keller und einem Ammersee von Landenberger am besten angebaut. Hierzu gehören die Münchener

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL SCHÄFER. JÖRG. MUSEUM ULM

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RUDOLF WACKER. BOOTSHAFEN. MUSEUM ULM

Schwaben der Freilichtmalerei: Zügel (von seinem Schüler Grosse besitzt die Sammlung eine schöne Landschaft), Wolf-Filseck (mit einem Innenraum vertreten), Buttersack (von ihm ist im Museum eine große oberbayerische Landschaft ausgestellt), Hölzel und sein Kreis. Von Hölzel selbst ist ein gutes Bild seiner Dachauer Zeit vorhanden. Vor allem aber sind seine beiden besten schweizerischen Schüler Brühlmann und Pellegrini im Museum gut repräsentiert, Brühlmann durch eine frische Toggenburger Landschaft und durch die Leihgabe des Apfelmeitlis, Pellegrini durch eine seiner stattlichsten Bilder aus der Zeit vor dem Kriege, die „Sintflut", und durch das Bildnis des Stuttgarter Malers Reinhold Nägele. Von Eberz, gleichfalls einem Hölzelschüler, wurden die „Trinker" erworben. Von der Stuttgarter Malerei der Gegenwart sieht man aus der Altherrschule eine ernste Bodenseelandschaft von Julius Herburger-Ravensburg, von Rudolf Kuhn eine Taufe Christi (Leihgabe). Von weiteren jüngeren Stuttgartern ist vor allem Nägele mit einer kleinen Studie aus Ulm zu nennen. Von den Münchener Schwaben, die größtenteils aus dem Oberland stammen, Karl Caspar aus Friedrichshafen, Maria Caspar-Filser aus Riedlingen, Max Unold aus Memmingen, sind Hauptwerke aus der letzten Zeit erworben worden. Von Caspar ein Noli me tangere, von Maria

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Caspar ein ernstes und groß gesehenes Bodenseebild, von Unold die Ruderer. Ihnen reiht sich der in Stuttgart geborene Julius Heß an. Besonders soll die Kunst des eigentlichen Oberschwabens, von der Alb bis zum Bodensee, in der Sammlung gepflegt werden. Von Ulmer Meistern sind bezeichnende Werke der Maler Albert Unseld, Ludwig Moos, Karl Schäfer (Abb. geg. S. 60), Wolfgang Zeller zu finden. Nicht vergessen werden darf eine schöne französische Landschaft, Douamenez (1912) des Ulmers Edwin Scharff, der heute als Bildhauer sich des größten Ruhmes unter seinen Landsleuten erfreut. Von Karl Stirner besitzt die Sammlung ein anmutiges Zirkusbild (Abb. S. 58). Die jüngste Kunst des Bodensees ist durch einen Bootshafen des Bregenzers Rudolf Wacker vertreten (Abb. S. 61). Aus dem Gebiete der schweizerischen Malerei konnte eine kraftvolle Landschaft von Adolf Stäbli erworben werden. Die jüngste Züricher Kunst wird durch ein phantastisches Zürichseebild von Karl Hügin nicht schlecht gekennzeichnet. Von Bildwerken der alemannischen Künstler sind bisher wenigstens eine Knieende von Jakob Wilhelm Fehrle und ein stehender Akt von Haller Eigentum des Museums. Die Erwerbung der Amazone des früh verstorbenen Baslers Karl Burckhardt wird angestrebt. Da Bedacht darauf genommen wurde, von allen diesen Künstlern möglichst gute Leistungen zu erwerben, so tritt tatsächlich der Fall ein, daß das örtliche Schaffen sich von den Werken der allgemein anerkannten Meister nicht allzu stark entfernt.

Im übrigen bleibt in Ulm dem Kupferstichkabinett vorbehalten, zunächst die Lücken auszufüllen, die in der Gemäldegalerie bestehen. Hier wird planmäßig daran gearbeitet, alle namhaften Künstler der Gegenwart durch bedeutende graphische Schöpfungen vertreten zu lassen; die jedes Jahr im Sommer stattfindenden Ausstellungen der Bestände an jüngster Graphik zeigen, daß die Ulmer Sammlung auf diesem Gebiete hinter keinem größeren Museum zurückstehen muß.

Der Widerhall der Bestrebungen in einer Stadt, in der für alte Kunst viel Verständnis herrscht, für die jedoch bis vor wenigen Jahren die Kunst der Gegenwart überhaupt nicht vorhanden war, ist naturgemäß zunächst nicht allzu stark. Immerhin zeigt sich schon heute die aufgewandte Mühe als nicht umsonst geleistet. Der Einheimische, wie auch der Fremde, sucht in Ulm nicht nur mehr die alte Kunst.

Was in Ulm versucht wurde, gilt für alle Städte in der gleichen Größe. Sind es alte Residenzen wie Weimar, oder ist die Bevölkerung beweglicher wie in den rheinischen Orten, so wird die Museumsleitung leichtere Arbeit haben. Gerade, daß in einer Stadt mit einer so stark betonten, das Neue zunächst ablehnenden Überlieferung, wie Ulm, ein modernes Museum geschaffen werden konnte, sollte anderswo ein Ansporn sein, Ähnliches zu unternehmen.

Julius Baum

ALTE UND NEUE SACHLICHKEIT

Gewiß, unser Leben ist überaus sachlich geworden, und so fordert man zur Übereinstimmung auch von der Kunst „Sachlichkeit". Nun gut: Ehrlichkeit ist immer die Hauptsache; wer nüchtern ist, soll auch nur ja nüchtern malen. Doch diese Apostel ahnen wohl nicht, daß die Ästhetik der klassischen Zeit ebenfalls auf das Sachliche drang. Hegel, der Gipfel des neueren Denkens, schärft immer wieder ein, daß der große Künstler „die Sache selbst" reden lassen müsse, daß er seine Subjektivität zurückstellen solle. Aber welcher Unterschied! Der Klassiker weiß, daß die „Sache selbst" ein Geistorganismus ist und er verlangt vom Künstler, daß er die Wesensstruktur in ihrer einfachen Lichtschärfe heraushebe, daß er jenes „diamantene Netz" funkeln lasse, in das die Welt hineingebaut ist, wie Hegel so schön sagt. Es entsteht dann auch ein Stil höchster Einfachheit, es ist gleichsam der Geist nackt und bloß, schlicht aber wesentlich; eine leichte heitere Vornehmheit, etwas unbeschwert Feines, das selig in sich ruht. Dieser Stil ist auch sachlich, aber gewissermaßen von innen her.

Die heutige Sachlichkeit beginnt beim Außen und läßt allen Schmuck und Prunk weg — bis das Gerippe da ist. Aber diese Knochen der Dinge sind tot, maschinenhaft, eine Abstraktion,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EDUARD BOSS. EISLAUFBAHN. MUSEUM ULM

ein Schema, ein mathematischer Rest. Es sind die Dinge entkleidet, aber so wirken sie ziemlich plebejisch.
Das Geheimnis liegt eben darin, daß der Kern der Dinge im Sinn der Klassik das Leben selbst ist: geistig, feurig, gespannt von Bewegung. Während man heute gewaltsam und rechnerisch zum Einfachen zurück möchte, aber im Grunde den lebendigen Geist leugnet, jedenfalls ihn nicht besitzt, und daher ist diese Schlichtheit dürftig.
Ironie des Geschehens: das gleiche Wort taucht auf, die gleiche Forderung, doch sie wirkt das Entgegengesetzte. Die Kunst ist eben eine strenge Richterin, vor ihr gibt es keine Verstellung, man mag sich gebärden, wie man will: der Reiche zeigt in ihr seine Schätze, der Arme sein Bettlertum.

Rudolf von Delius

Der wird der Maler sein, der wahre Maler, der dem jetzigen Leben seine epische Seite zu entreißen versteht, der uns, mit Farbe oder Zeichnung, wird sehen und begreifen lassen, wie sehr groß und poetisch wir in unseren Krawatten und Lackstiefeln sind.

Charles Baudelaire.

*

Von den alten Meister hat jeder sein Königreich, sein Leibgedinge, und oft ist er gezwungen, mit berühmten Rivalen es zu teilen. Raffael hat die Form, Rubens und Veronese haben die Farbe, Rubens und Michelangelo die zeichnerische Imagination. Ein Teil des Reiches blieb, in den allein Rembrandt ein paar Ausflüge gemacht hatte, das Drama. Das natürliche, lebendige Drama, das Drama furchtbar und voll Melancholie oft durch die Farbe, stets aber durch die Geste ausgedrückt. In erhabenen Gestalten hat Delacroix Rivalen nur außerhalb der Grenzen seiner Kunstgattung. Ich kenne da nur noch Fréderic Lemaitre und Macready.

Baudelaire über Delacroix.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

A. RICKERT

H. WINTER

H. WINTER

MODERNE *PLAKETTEN*

KARL KNAPPE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LUDWIG GIES

G. WEIDANZ

HANS WINTER

MODERNE *PLAKETTEN*

HANS WINTER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WERNER PEINER. RESY

Mit Genehmigung des Kunstsalons Hermann Abels, Köln

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

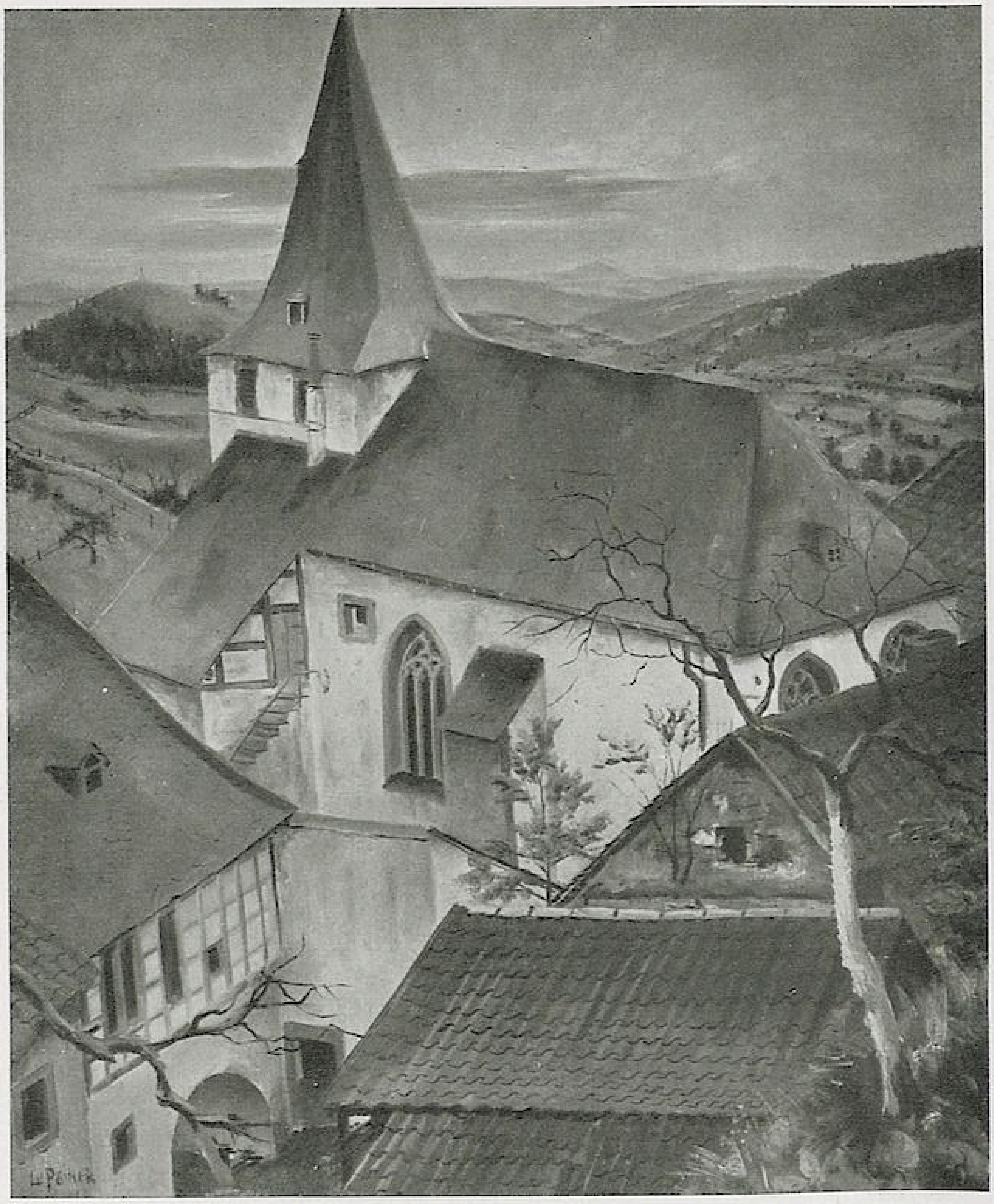
WERNER PEINER. BLUMENSTRAUSS

WERNER PEINER

Werner Peiner aus Düsseldorf gehört zu den vielen jungen Malern unserer Zeit, denen die Kunstakademie nicht das geben konnte, was sie erwarteten und brauchten. Aber im Gegensatz zu seinen Gefährten, die sich durch eine leidenschaftliche Nichtachtung allen ererbten Könnens allmählich zu einem neuen Stil hinaufarbeiteten — wenn sie nicht etwa in der Fülle ihrer revolutionären Formen und Farben erstickten — hat Peiner den Wert des rein technischen Könnens in der Malerei von vornherein klar erkannt; und das wollte in der Zeit gleich nach dem Kriege etwas bedeuten. Man spürt

Die Wiedergabe der in diesem Aufsatz gezeigten Bilder erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Kunstsalons Hermann Abels in Köln.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



W. PEINER. BLICK ÜBER DIE KIRCHE IN CRONENBURG (EIFEL)

in allen seinen Arbeiten das intensive Studium der alten Meister, dem er sich lange Jahre gewidmet hat. Nicht etwa nur in den Frühwerken, die in Technik und Motiv bald an die niederländischen Manieristen, bald an italienische Quattrocentomeister denken lassen. Man spürt den Einfluß dieser Studien auch in den späteren Bildern, in denen die Anregungen stärker verarbeitet und mit der bestimmter gewordenen Persönlichkeit des Künstlers aufs glücklichste verknüpft sind.

Die ersten Bilder, in denen Peiner ganz zu sich selbst kam, waren Stilleben, zarte Kompositionen mit Blüten, Früchten, Gläsern und Stoffen; mit der Zeit hat er hier eine Leuchtkraft der Farbe, eine bezwingende Realität in der Behandlung des Stofflichen erreicht, die von großem Reiz ist. Frauenbildnisse haben ihn dann zu künstlerischer Gestaltung verlockt; in die Verschlossenheit ihrer Züge dringt sein Blick ein, so daß uns ein geheimes Leben oft genug aus diesen Antlitzen anrührt, die auf den ersten Blick so kühl und

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

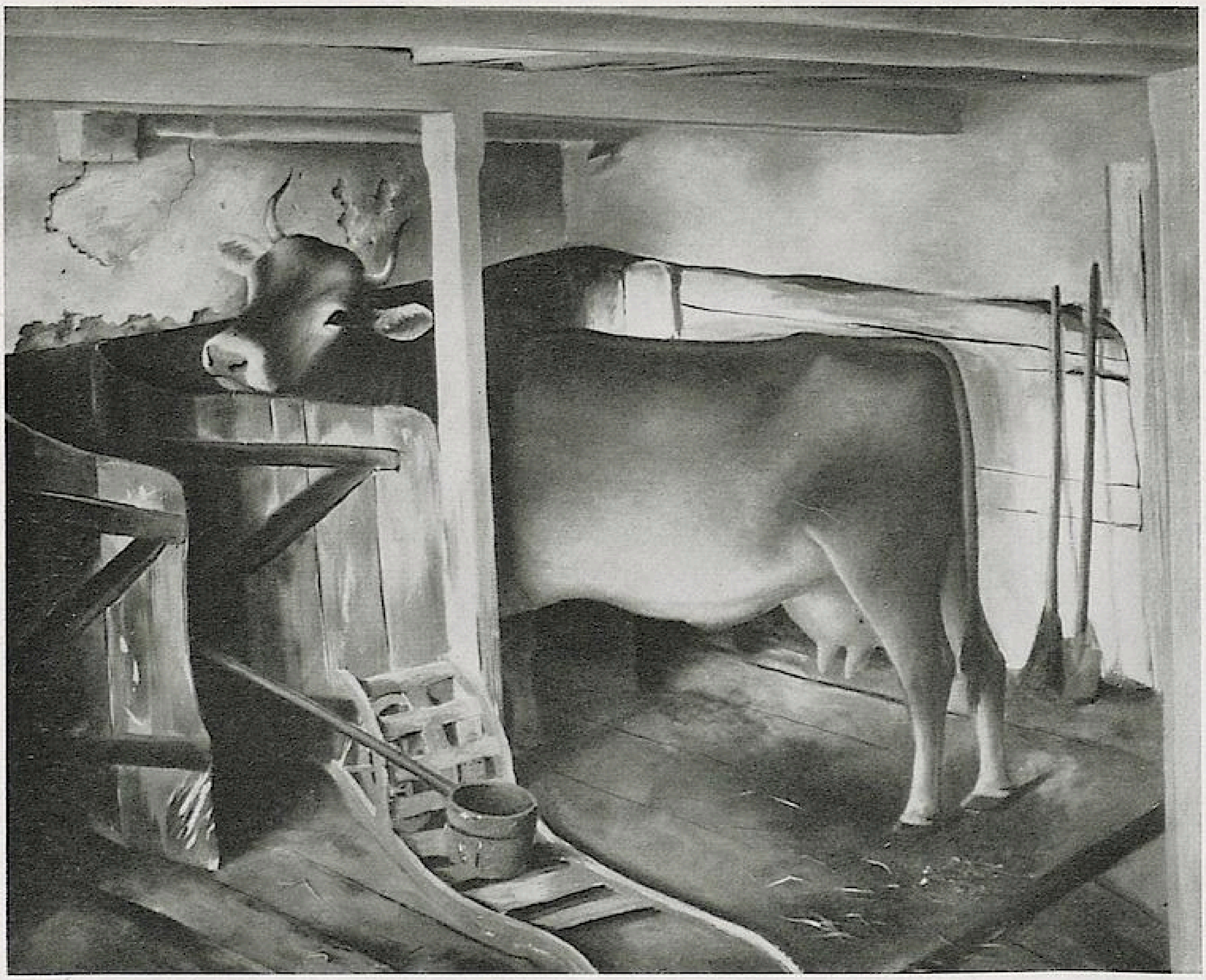
WERNER PEINER. HAUSGARTEN IN DER EIFEL

glatt scheinen möchten ... Viele dieser Bildnisse haben landschaftliche Hintergründe; und bald begann die Landschaft als Stoff an sich den Maler stärker zu beschäftigen. Einzelne Ansichten aus der Eifel und aus Italien waren schon früher entstanden: nun aber — in den letzten zwei Jahren etwa — hat Peiner ganz neue Möglichkeiten aus dem Landschaftsbilde geschöpft. Das enge Gewirr aneinandergedrängter Häuschen zog ihn zunächst an, dann aber immer öfter die kühle Weite lichter Berglandschaften. Ein wundervoller, reiner Zusammenklang von Grün, Blau und Weiß tönt durch viele dieser Bilder aus Bayern und Tirol; die wolkige Graustimmung herber Eifellandschaften kehrt wieder, ausgeweitet gleichsam. Aber noch war eine leise Trockenheit, etwas überfest Gefügtes in diesen Bildern; etwas von jener keuschen glasklaren Härte, die die Landschaften der Romantiker kennzeichnet. Die Bilder des letzten Sommers haben nun auch dies überwunden. Es ist schon bezeichnend, daß es fast durchweg Rheinlandschaften sind, erlebt im Rheingau und am Mittelrhein, wo das schwebende, von dunstiger Feuchtigkeit durchdrungene Licht alle Konturen weich und unbestimmt macht. Diese neuen Bilder sind wunderbar aufgelockert in der Farbe, die nun mit Vorliebe in graugrünlichen Tönen spielt; sie sind von einer neuen Weiche und Einheit in der lebendig bewegten Bildform.

Es ist schön, wenn man am Werk eines Künstlers so klar den Weg verfolgen kann, der ihn zu sich selbst führt und der in allen seinen Phasen die tiefste, selbstverständliche Verbundenheit des Künstlers mit der Welt und ihren Erscheinungen erkennen läßt.

Dr. Luise Straus-Ernst

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WERNER PEINER. KUH IM STALL

PFÄLZISCHE KUNST

Die Kurpfalz ist ältester Kulturboden. Gelegentlich der Ausstellung „Deutsche Kunst am Mittelrhein“, die 1927, leider viel zu wenig beachtet, in Darmstadt stattfand, wurde einem klar, wie das Land um Speyer, die Rheinpfalz und jene ursprünglich zu ihr gehörigen Gebiete (Mannheim, Heidelberg), die die Beschlüsse des Wiener Kongresses von ihr lossprengten, schon in den Zeiten gotischen Stils ein Zentrum deutschen Kunstgestaltens bildeten; man weiß auch, daß wenigstens auf dem Gebiete der Architektur diese Kunstentwicklung, getragen von den wittelsbachischen Pfalzgrafen, nicht wieder abbrach: im Heidelberger Schloß zeitigte sie eine Höchstleistung deutscher Baukunst der Renaissance.

Eine von der Pfalz selbst ausgehende, zunächst einmal im Münchener Kunstverein gezeigte Ausstellung „Pfälzische Kunst von Kurfürst Karl Theodor bis zur Gegenwart“ erweitert, ergänzt, vertieft das Wissen um das Kunstschaffen der Pfalz.

Es sind einige rein barocke Meister auf der Ausstellung vertreten, vor allem der Bildhauer Paul Egell, dessen religiöse Plastik von großem, weitausholendem Schwung ist und die Permoser-Schule unverkennbar verrät. Auch Philipp Hieronymus Brinkmann, ein vielgewandter Maler, und Hofmann gehören in diese Reihe, der man des weiteren J. W. Hoffnas, den gewandten Porträtisten, und, wenigstens als Gastspieler am Mannheimer Hof, den neuerdings wieder sehr

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WERNER PEINER. WINTER IN DER EIFEL

geschätzten Bildnismaler J. G. Ziesenis, von dem wir auch das beste Porträt des Alten Fritz besitzen, anschließen kann.

Von weitauswirkender Bedeutung wurde die pfälzische Kunst, besonders die Malerei, als im Jahre 1777 Karl Theodor, der ein außerordentlicher Förderer der Kunst in seinem kleinen Bereich war, das Erbe des bayerischen Kurfürstentums antrat und nach München übersiedelte. Karl Theodor konnte der Künstlerschaft, die er in Mannheim um sich versammelt hatte, nicht entraten, er verpflanzte sie an seinen Hof nach München, und hier wirkten die „Mannheimer“ als Sauerteig. Die Phalanx der Münchener Maler von Rang war damals, zu Ende des 18. Jahrhunderts, kläglich dünn geworden. Neben Edlinger wirkten eigentlich nur die paar Landschaftsmaler von einiger Geltung, die vom älteren Dorner und von Beich ausgegangen waren; es bedeutet also den Beginn einer neuen Entwicklungsphase der Münchener Malerei und schwingt damit in den größeren Werdegang der gesamten deutschen Kunst hinaus, daß so tüchtige Künstler wie Matthias Klotz, die drei Kobell, Lorenz Quaglio, von dem eine zahlreiche, kunsttätige Familie ausging, Conjola, Kellerhoven, Mannlich, Ludwig Neureuther u. a. damals dem Münchener Kunstleben neue Impulse gaben. Einen besseren Schilderer Münchener Begebenheiten und der Voralpenlandschaft wie Wilhelm von Kobell kann man sich kaum denken.

All diese Dinge einer interessanten Entwicklung zeigt die Ausstellung. Es handelte sich für die Veranstalter, an deren Spitze als kunsthistorischer Organisator Prof. W. Gräff, Hauptkon-

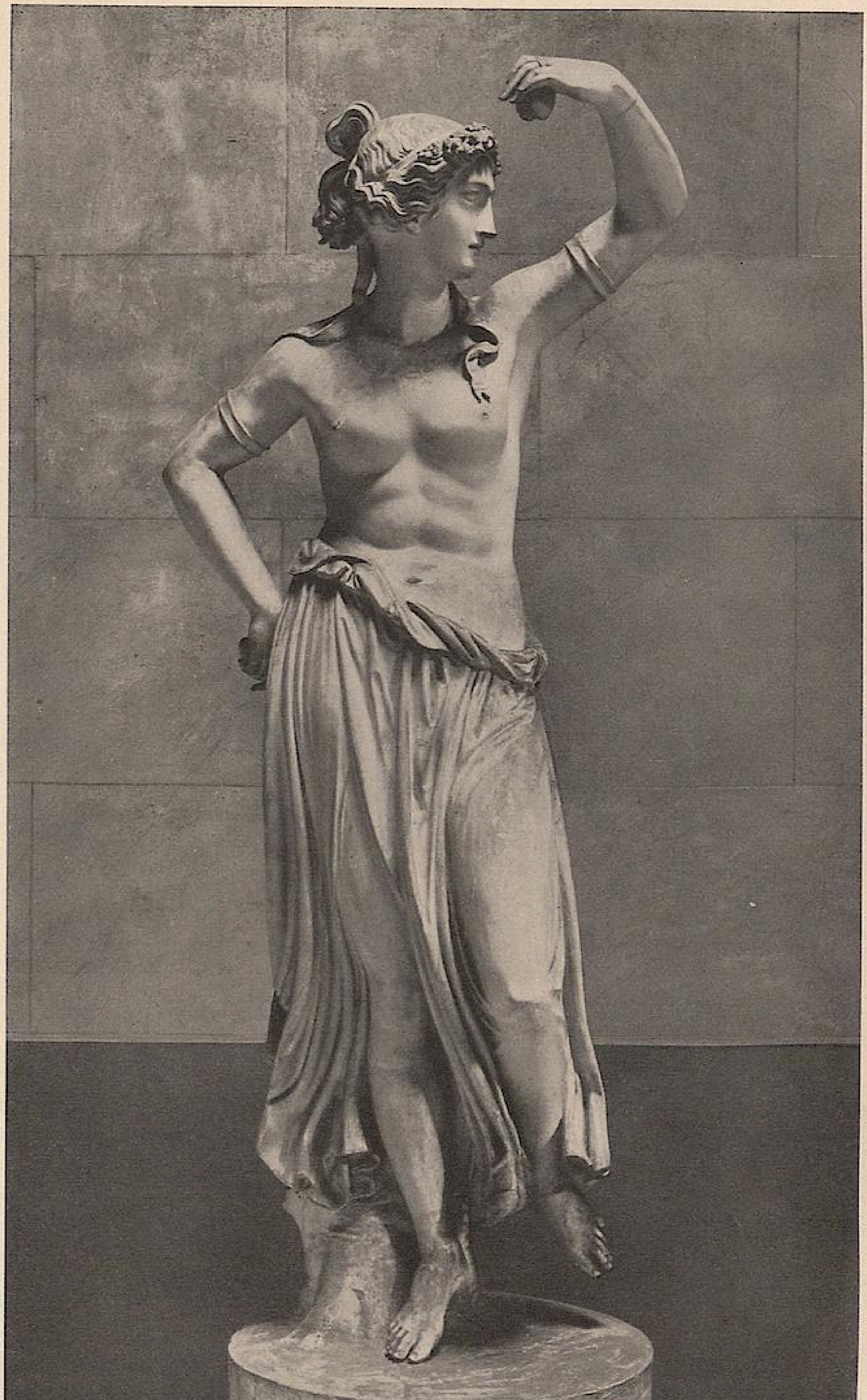
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

servator der bayerischen Staatsgemäldesammlungen ein genauer Kenner des weit verstreuten Materials, steht, nicht darum, von jedem der Künstler eben dieses oder jenes Werk zu zeigen und so keine Lücke entstehen zu lassen, sondern es wurde mit außerordentlichem Qualitätsgefühl eine Überschau nicht allein über die guten Namen, sondern auch eine Aneinanderreihung der besten Werke gebracht. Dieses Qualitätsgefühl bewährte sich auch bei der Auswahl aus dem zeitgenössischen Schaffen. Die Überleitung zu diesen Arbeiten unserer Tage bilden Proben der Kunst Anselm Feuerbachs, der in Speyer geboren ist, sonst aber wohl nicht sehr im pfälzischen Wesen wurzelt, Heinrich Bürkels, Karl Rottmanns und des feinen, rührend romantischen Karl Philipp Fohr, über dessen keuscher, zarter Kunst das Geheimnisvolle und Mysteriöse frühen Todes zittert.

WOLFGANG WAGNER. FARBIGE ZEICHNUNG
Ausstellung Kunstsalon Goltz, München (s. Ausstellungsbericht)

Julius Exter und Max Slevogt bekunden den Anteil der Pfalz an der Frühzeit des Sezessionismus, wobei allerdings nicht vergessen werden darf, daß Slevogt nur Wahl-Pfälzer ist, der sich auf seinem Ansitz Neu-Castel wohl gefällt und, Landshuter von Geburt, einen Teil der Dankesschuld rückerstattet, die das Altbayernland seiner Pfalz abzutragen hat.
Aus St. Ingbert in der Pfalz stammte Albert Weisgerber, der Hauptgründer und erste Führer der Münchner Neuen Secession: ihn ehrt eine größere Übersicht über sein Schaffen. Ebenso ist Hans Purrmann mit einer größeren Kollektion seiner hellen, farbenreinen, im Stofflichen etwas nüchtern anmutenden und doch in höherem künstlerischen Sinne poetischen Bilder vertreten, gleichwie der Neustadter Otto Dill, der voll Temperament und Beweglichkeit steckt und aus dem schon totgesagten Impressionismus die denkbar stärksten Wirkungen herausholt.
Was sonst an neuen, frischen und jungen Kräften in der überaus produktiven, immer fröhlichen und an Gesichten reichen Pfalz steckt, das macht die Ausstellung wenigstens in Stichproben schaubar. Die in zwei Generationen vertretene Malerdynastie Croissant, Fritz Urschbach, Maxon, Sauter, die Bildhauer Claus und Siegle möchte ich wenigstens namentlich aus dieser imponierenden, festen Phalanx hervorheben. Wolf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



LUDWIG MICHAEL SCHWANTHALER. TÄNZERIN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LUDWIG MICHAEL SCHWANTHALER

Was weiß München von ihm? Was weiß Deutschland von ihm? Der Name „liegt in der Luft“; er ist eine Ahnung; hin und wieder ist er auch ein Begriff — freilich ein unzulänglicher. Wie viele von den Einheimischen und von den Sommerfremden, die unter den Kastanien des Münchner Hofgartens ihren Kaffee trinken oder ihr Gefrorenes essen, haben sich Rechenschaft darüber gegeben, daß jenes bronzene Brunnenweibchen an der Mitte der nördlichen Hofgartenarkaden eines der liebenswürdigsten Bildnerwerke des deutschen 19. Jahrhunderts ist — und daß die Hände Schwanthalers es geformt haben? Schwanthaler: der Name deutet allenfalls auf die Bavaria über der Theresienwiese. Die Bavaria? Ein Wahnsinn, nicht wahr — wenn nicht eine Lächerlichkeit? Ich für meinen Teil behaupte, daß diese Figur gut ist; ich behaupte es gegen das Gelächter der Laien und der Fachleute. Man kann darüber streiten, ob der Gedanke an sich selbst glücklich gewesen ist; aber einmal gefaßt und zum Auftrag ausgewachsen konnte er gar nicht bessere künstlerische Wirklichkeit werden. Die Geschlossenheit des bildnerischen Aufbaus ist künstlerische Energie; die Form ist ruhig und klar; das einzelne entbehrt nicht des Adels — das Haupt ist reine, kräftige und noble Schönheit.

Man müßte, um das Verhältnis zu Schwanthaler zu berichtigen, das weitläufige Inventar des Werkes den Heutigen gegenwärtig machen, jenes Inventar, das den Zeitgenossen Schwanthalers und der Nachwelt bis hin zu Reichardts Katalog der Entwürfe aus dem Jahr 1885 (der Katalog kennt zweitausend Nummern aus einer kaum dreißigjährigen Produktion) so gegenwärtig und so wichtig war. An dieser Stelle kann das Inventar allerdings nicht gegeben, sondern nur angedeutet werden. Ludwig I. hat den Meister zur Dekoration des Neubaus der Residenz herangezogen; Schwanthaler hat plastische Dekors (und mehr als bloße „Dekors“) gegeben; er hat auch für die Arbeit der Maler Entwürfe geliefert; der treffliche Johann Georg Hiltensperger, Schüler des Cornelius, hat nach den Vorlagen Schwanthalers im Königsbau gemalt — der nämliche Hiltensperger, dessen schöne Pferdekompositionen in der roten Säulenhalle der Hauptpost, nächst den Theatern, uns jeden Tag eine stille Freude machen können, der nämliche Hiltensperger, der den jungen Marées in der Schule hatte, so daß wir den Schwanthaler in der Aszendenz auch des Marées etablieren dürfen . . . Klenze und Gärtner, die beiden großen Baumeister Ludwigs I., haben Schwanthaler regelmäßig zugezogen, wenn sie eines Meisters bedurften, dessen skulpturaler Stil mit Empfindung für die Würde des Architektonischen begabt war. Schwanthaler schuf den bildnerischen Schmuck der Glyptothek, der Propyläen, des Kunstausstellungsgebäudes, der Staatsbibliothek, der Feldherrnhalle (der ausgezeichnete Tilly, der Wrede sind seine Arbeit). Der Alten Pinakothek gab er die Malerstatuen der Südfront. Der Münchner Ruhmeshalle hinter der Bavaria, der Walhalla bei Regensburg, der Befreiungshalle bei Kelheim gab er plastisches Dekor. In der Ära des Christian Rauch, des Berthel Thorwaldsen, die ziemlich genau seine Zeitgenossen waren und für die Standbildplastik außerordentliche Formen besaßen, bekam Schwanthaler von überallher Denkmalaufgaben in Menge zu lösen; und wenn es wahr ist, daß die Unzahl der Aufträge ihm geschadet, daß sie seine Art ins Konventionelle gedrängt hat, so läßt sich doch nicht abstreiten, daß seine Konvention Wahrheit besaß und daß unter den vielen, allzuvielen schwanthalerischen Denkmälern einige erfreuliche gefunden werden. Schwanthaler hat vorzügliche Büsten gemacht, fürstliche und bürgerliche; er hat treffliche Bildnisreliefs modelliert. Aber sein Bestes: die Werke gleichsam inoffizieller Art, die Stücke privateren, intimeren Charakters — das Brunnenweibchen im Münchner Hofgarten, die Nymphen, Göttinnen, Tänzerinnen, diese innigen und von Leben erfüllten Dinge zwischen biedermeierlichem Genre und klassizistischer Würde, zwischen deutscher Romantik und antikischem Begriff und naiver bürgerlicher Sinnlichkeit von 1830, 1840. Indes, das Werk wird schier unabsehbar. Die Aufnahme des Bestandes führt

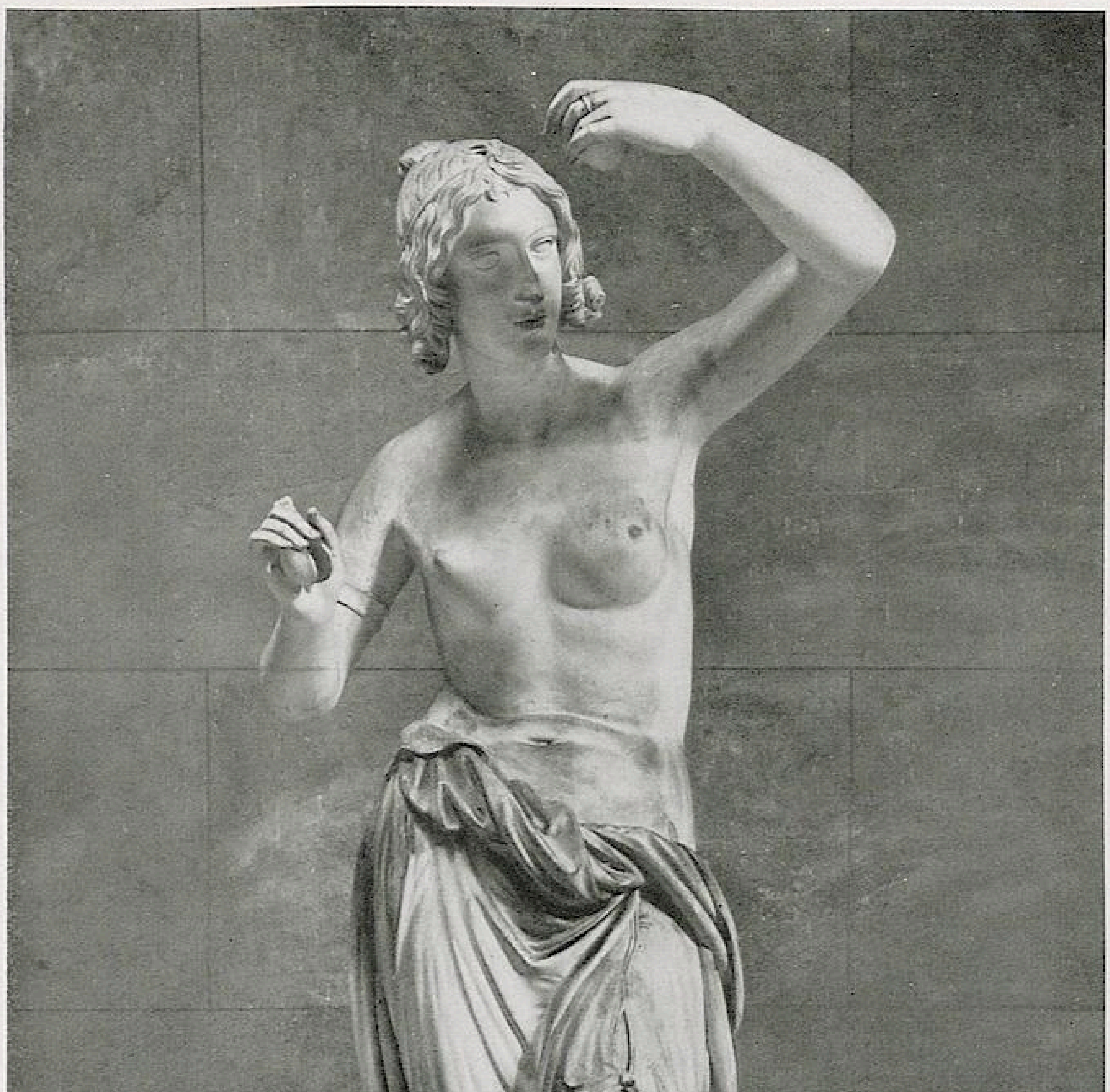
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

L. M. SCHWANTHALER. BILDNISRELIEF KÖNIG MAX II.

nach Petersburg, an die Isaakskathedrale; die Aufnahme des Inventars weist nach Athen, ins neue Schloß der neuhellenisch-wittelsbachischen Allianz. Ganz Deutschland und das halbe Ausland kennen Schwanthaler, beschäftigen ihn. Wo ein angesehener Mann stirbt, fordern die Hinterbliebenen ein Grabmal von Schwanthaler. Seine zwei Münchner Werkstätten werden zur Manufaktur, zum „Großbetrieb". Ohne einen Vergleich machen zu wollen, der über das Allgemeinste des Betriebsmäßigen, über die Kollektivsystematik der Hervorbringung hinausginge, darf man sagen: Schwanthaler wird in Anspruch genommen wie vor ihm Rubens. Er beschäftigt eine Schar von Gehilfen; unter ihnen steht voran der Vetter, Xaver Schwanthaler — derselbe übrigens, der die Münchner Oper mit schönen plastischen Ornamenten ausgestattet hat. Und allerdings muß immer wieder daran gedacht werden, daß diese körperschaftliche Systematik der Hervorbringung, eine Systematik, in der dem Meister oft nur die Retusche bleibt, das Bild der Persönlichkeit verwirrt; es ist, wenn man von Schwanthaler redet, notwendig, die manus propria von der Schule zu unterscheiden. Es ist notwendig. Es ist auch nicht allzuschwer. Dinge von der Haltung des bezaubernden Brunnenweibchens im Hofgarten und von der Haltung verwandter Werke (hier werden einige abgebildet) geben das Maß; diese Dinge sind ganz und gar des Meisters persönliches Gut; an ihnen fühlt man das Bedürfnis des Künstlers; sie verraten seine Initiative, seine Liebhaberei; sie sind spontan.

Die Geschichte des Meisters führt in eine breite Ahnenschaft von lauter Bildhauern zurück; Ludwig Schwanthaler ist der Erbe dreier Jahrhunderte; in drei Jahrhunderten oblagen die Vorfahren der Plastik. Die Familie ist österreichisch. Vater Franz Schwanthaler kommt 1760 zu Ried im Innviertel auf die Welt; 1785 wandert er in München ein. Seine Kunst hat dort schöne Spuren hinterlassen: von ihm rühren die Waffentrophäen auf dem Hofgarten-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



LUDWIG MICHAEL SCHWANTHALER. TÄNZERIN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

L. M. SCHWANTHALER. BRUNNENWEIBCHEN IM MÜNCHNER HOFGARTEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

L. M. SCHWANTHALER. BRUNNENWEIBCHEN IM MÜNCHNER HOFGARTEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

tor; vom Vater Schwanthaler stammt die reizende Ephebenfigur zwischen Galeriestraße und Englischem Garten, die, eine Schenkung des humanen Grafen Morawitzky, im Münchner Volksmund den Beinamen des „Knaben Harmlos“ empfangen hat — nach der reizenden imperativen Sockelinschrift: Harmlos wandelt hier, dann kehret neu gestärkt zu jeder Pflicht zurück. (Bei der Gelegenheit: man könnte sich entschließen, der Figur die fehlende Unterlippe wiederzugeben.) Der Vater ist in München auf mannigfache Weise beschäftigt: Steinmetz so gut wie Bildhauer. Der klassizistische Münchner Architekt vor Klenze, Karl von Fischer, sucht für das Dekorativ-Plastische den Beistand des Vaters Schwanthaler. Franz Schwanthaler stirbt 1820. Die Sorge um die Werkstatt, um die Hinterbliebenen fällt auf Ludwig, den Sohn. Er ist am 26. August 1802 in München geboren. Zeitig hat er angefangen, in Wachs zu bossieren; dabei ist er ein ausgezeichneter Zögling des humanistischen Gymnasiums gewesen. 1818 hat er die Akademie betreten; das Vorbild des Albrecht Adam, des Peter Heß reizt ihn, die Historienmalerei zu versuchen; er malt ein brennendes Moskau. Aber der Akademiedirektor Johann Peter von Langer spricht dem jungen Schwanthaler alles Talent ab. Das starke Selbstgefühl ist gekränkt; Schwanthaler verläßt die Akademie und formt sich selbst; aber als Bildhauer. Der Tod des Vaters stellt die bildnerischen Möglichkeiten und Aufgaben praktisch vor den jungen Künstler hin; es geht ums Leben; er besinnt sich nicht, zu machen, was gefordert wird; meist sind es Grabmäler. Da schlägt sich aber eines Tages die Verbindung mit dem Hof. Schwanthaler modelliert mit Leidenschaft Pferde; die königliche Reitschule läßt ihn zu. Dort sichtet ihn einer der vornehmen Herren; er wird dem König Max, dem Kronprinzen Ludwig signalisiert; er empfängt den Auftrag, ein Silberservice zu fertigen. Es wird nicht vollendet; aber der Kronprinz schickt den lebhaften jungen Bildhauer als Stipendiaten 1826 nach Rom. Dort gerät Schwanthaler in die Nähe Thorwaldsens; sehr wahrscheinlich, daß sie dem jungen Münchner viel bedeutet. Den Zurückkehrenden erwartet Arbeit in der Glyptothek und für die Reitschule der Fürsten Thurn und Taxis zu Regensburg. 1832 geht Schwanthaler zum zweitenmal nach Rom; seine schwache Gesundheit erträgt indes das römische Klima nicht; er sucht wieder München; 1835 erhält er eine akademische Professur, und es folgen die Aufträge, die vorhin angedeutet werden konnten. Es bleiben dem reifen Meister nicht mehr viele Jahre; ein furchtbares Gichtleiden richtet ihn hin; er stirbt am 14. November 1848 in München.

Wenn es erlaubt ist, vom Ganzen oder wenigstens vom Besten des schwanthalerischen Werkes als von einem Stil zu reden, so ist dieser Stil mit aller seiner kenntlichen Bestimmtheit eine Mischung. Die Elemente sind einander merkwürdig entgegengesetzt. Das Gymnasium, die römischen Reisen und der Geist der Zeit determinieren den Künstler im klassischen Sinne; das Antikische bewegt ihn nicht nur an der Oberfläche, sondern auch im Herzen. Aber in dem nämlichen Herzen wohnt die Fülle des deutschen Romantismus. Schwanthaler liest sein Leben lang die antiken Klassiker; aber er liest auch die alte deutsche Literatur, die von der heraufwachsenden Germanistik der Epoche bereitgehalten wird. Es ist die reine Wahrheit: Schwanthaler ist ebenso sehr deutscher Romantiker, wie er antikisch fühlender Humanist ist. Übrigens ist er nicht das einzige Beispiel dieser seltsamen und doch so wirklichen Symbiose entgegengesetzter Bildungselemente; der König selbst, Ludwig I., stellt diese Mischung dar; sie charakterisiert das Zeitalter — und sie charakterisiert es sehr schön ... Aber mit dieser Mischung ist es noch nicht einmal getan; es kommt noch mehr hinzu. Hinzu kommt noch das Allerbeste: nämlich das eigene Leben, das Eigene im Sinn der Epoche und der Person. Dies eigene Leben ist auf eine substanzierte Weise bürgerlich; es ist bürgerlich nach der Art des Biedermeiertums: es ist auf eine etwas genrehafte Weise bürgerlich — womit aber ganz und gar nicht gesagt sein soll, daß es dieser Bürgerlichkeit an Gewicht, an Dichtigkeit, an Wesen fehle. Im Gegenteil! Wir sind geneigt, die lebendige Wesentlichkeit des bürgerlichen Daseins von 1830, 1840, 1850 sehr zu unterschätzen. Man nehme die Beispiele! Man sehe die entblößten Frauen des Schwanthaler: es sind die Dokumente seiner menschlich-künstlerischen Liebe, und was geliebt ist, das beweist! Fehlt es dem Brunnenweibchen, der Venus, den Tänzerinnen und allen den anderen Werken des besten schwanthalerischen Typus etwa an lebendiger Substanz? Sie gedeihen in ihrer Lebendigkeit; sie blühen und sind fruchtbar; es ist köstlich zu sehen, wie hier das Leben sich regt —

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LUDWIG MICHAEL SCHWANTHALER. KOPF DER BAVARIA. GIPSMODELL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

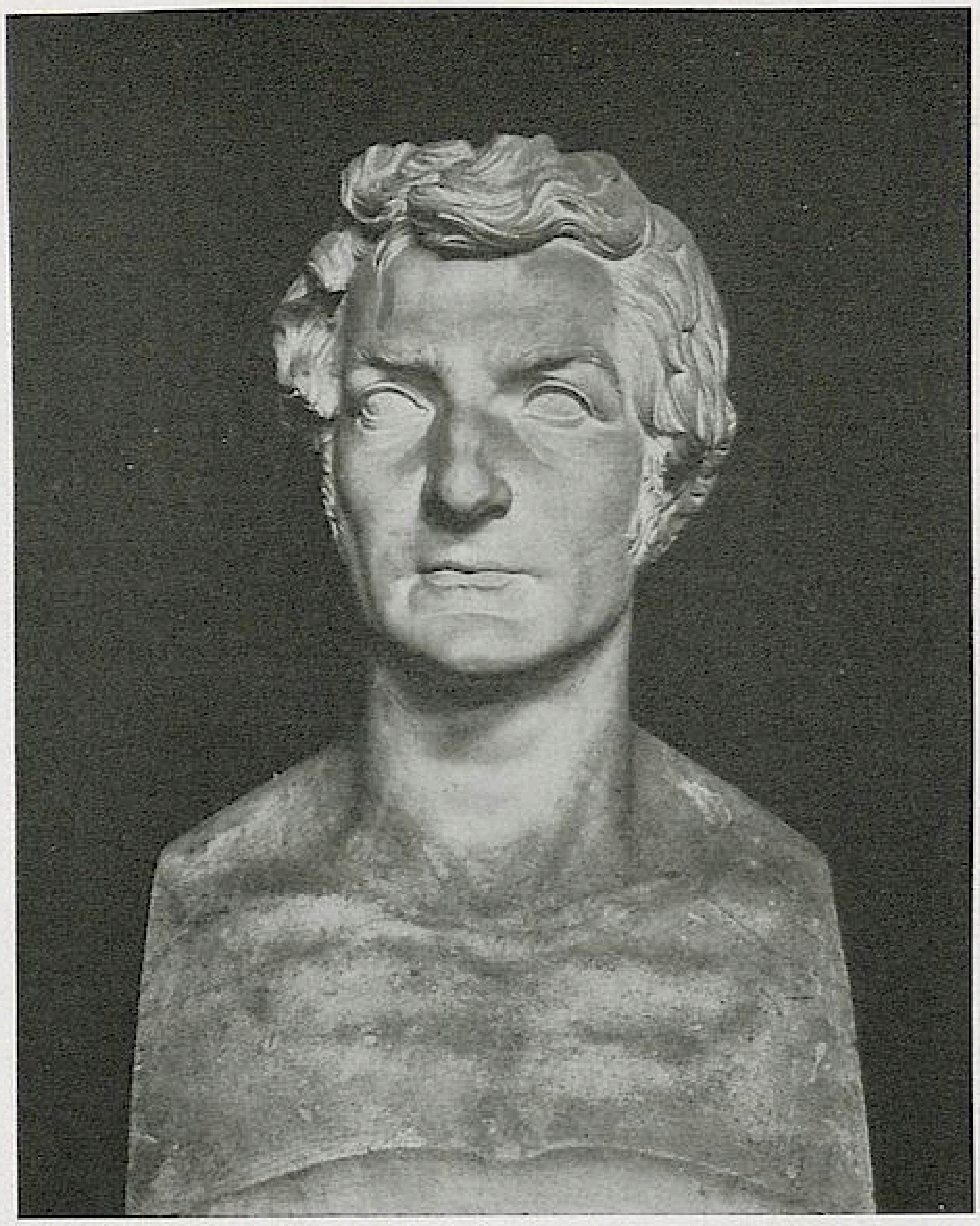
L. M. SCHWANTHALER. SITZENDE NYMPHE

nicht ein heroisches, nicht ein tragisches, aber ein fraulich-volles Leben, so bürgerlich-intim es immer sein mag! Dies Eigentümlich-Lebendige, das wir nur der Abkürzung zuliebe „biedermeierlich" nennen wollen, mischt sich mit den Elementen der Bildung: dem lateinisch-griechischen und dem romantisch-deutschen. Und streiten wir nicht: die Mischung gelingt, sie ist voll von Natürlichkeit; sie ist wahr, echt, naiv. Dieser Bildner formt nach dem Hesiod, den er neben sein rotes Wachs legt, den Schild des Herakles. Der gleiche Schwanthaler gehört zu Rethel und zu Schwind, zu den Romantikern des Wunderhorns. Und noch nicht genug. Enthält dieser Meister in seinen inoffiziellen Stücken — zumal eben jenen reizenden Frauen — nicht noch einen Nachglanz des Rokoko, etwa so, wie Canova, wie Schadow, wie Godecharle? Dieser Nachglanz liegt mit vollkommener Natürlichkeit auf Werken eines blühend-fleischlichen Realismus der bürgerlichen Welt von 1840, der bürgerlichen Welt des Vormärz; er liegt mit aller Selbstverständlichkeit auf dem Klassischen und auf den romantischen Bildhauer-Gedichten. In einem Tafelaufsatz gruppiert Schwanthaler einmal die Hauptgestalten der Nibelungen; aber das Klassische, das Bürgerliche, das Rokoko ist auch dabei. Die Figuren der Hermannsschlacht, die den deutschen Romantiker Schwanthaler aufregen, werden Vettern der Griechen, die dem Humanismus des Klassizisten teuer sind. Es ist die Welt, die sich im wittelsbachischen Philhellenismus politisch ausdrückt. Wir lächeln über die Synthese. Ach, wir haben es nicht nötig, zu lächeln! Wollte Gott, wir hätten heute noch Begeisterungen von jenem Niveau, das ja auch für einen Byron nicht zu niedrig war!

Merkwürdig, daß die Produktivität Schwanthalers nur mit diesem Worte zu bezeichnen ist: barock. Nicht in der Form; gewiß, der Begriff „barock" deutet nur das Maß und Unmaß der Ergiebigkeit dieses Künstlers an. Phantastisch der Reichtum seiner Hand — dieser Hand, die aus einem schwachen und siechen Körper vorwuchs! Phantastisch allerdings auch

L. M. SCHWANTHALER. SIEGREICHE VENUS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



L. M. SCHWANTHALER. PORTRÄTBÜSTE

das Maß und Unmaß seiner produktiven Zucht und Zähigkeit. Als ihm die Gicht die Beine gelähmt hatte, ließ er sich im Rollwagen durch die Ateliers fahren. Als die Gicht ihm die Rechte verdorren machte, zeichnete er mit der Linken. Als die Linke ihm steif und tot geworden war, ließ er sich einen Dirigierstab in die Achselhöhle stecken, mit dem Stab fuhr er, nötige Korrekturen andeutend, an den ihm dicht vorgehaltenen kleinen Werkmodellen herum. Daß er ehelos blieb, war ihm selbstverständlich; die Arbeit schloß ihm den Gedanken einer Verbindung aus; er zeugte freilich verschwenderisch im Werk, und er war generös auf jede Art, ein Verschenkender.

Wir haben in München ein Museum, das seine Werke so recht und schlecht suggeriert, als der Gips es eben vermag. Immerhin wäre zu wünschen, daß dies Museum einer wärmer liebenden Pflege teilhaftig würde. Freilich gehört dazu als Voraussetzung ein lebhafterer Anteil des Publikums an dieser Sammlung; aber sie steht leer, sie enthält nur die Gipse, man begegnet keinem Menschen, kaum einer Katze.

Und wann wird die kritische Geschichte dieses Meisters geschrieben werden, sie, die das Wesentliche vom Unwesentlichen genau unterscheidet? Die begreift, in welchen Stücken Schwanthaler ein Opfer der Aufträge, ein Opfer des Gesellschaftlichen gewesen ist, und in welchen Stücken sein Geist sich mit aller schönen und ergiebigen Freiwilligkeit rührt? Die begreift, daß Schwanthaler sich eben deshalb nicht vollends realisierte, weil er in offiziellen Diensten zu viel gemacht hat? Hyacinth Holland, der Mann, der in der Münchner Kunstgeschichte alles wußte, hat in dem vortrefflichen Artikel der Allgemeinen Deutschen Biographie die sorfältigste Vorarbeit geleistet.

Wilhelm Hausenstein, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

VON DER AUSSTELLUNG GAUGUIN IN BASEL*)

AUGENERLEBNISSE UND GEDANKEN

Gauguin, den Mann der Exotik, kannte man einigermaßen. An sein Südseeschaffen ließ sich alles mögliche von europäischer Sehnsucht noch heute anknüpfen, nach dem Paradiese, das uns sein „Noa Noa" vordichtet und das er uns in seinen Bildern vorträumt.

Der Maler Gauguin war aber schon vor Tahiti. Das zeigte die Gauguin-Ausstellung in Basel, zum erstenmal.

Im Jahre 1884 wurde Gauguin in Rouen befreundet mit dem Doktor Gachet, dem Manne, der als der Hüter der letzten Tage und Stunden van Goghs weiterlebt, und malte ihn. Ist es derselbe Mann, den uns sechs Jahre später des Holländers bekannte Bildnisse zeigen? (Abb. S. 83). Am meisten Verwandtschaft ist auf den ersten Blick in den Kitteln mit ihrem altmodischen Schnitt, deren eintönig dunklen Stoff beide Künstler, jeder auf seine Weise, zu kostbarer malerischer Materie umgestaltet haben. Bald gleichen sich aber auch die wesentlichen Teile, die Kopfform und die Gesichtszüge, von der hohen, oben vortretenden Stirn, welche bei van Gogh die weiße Mütze nach vorn schiebt, bis zur Stellung der Lippen zueinander und bis zum Blick der Augen. Auch die Haltung hat, so verschieden sie ist, die gleiche Nonchalance des gut erzogenen Menschen zumal französischen Geblüts. Wie leicht stützt die rechte Hand den Kopf bei van Gogh, wie aufrecht hält sich bei Gauguin der Mann im Fauteuil bei aller Bequemlichkeit des Sitzens und Lehnens!

Bleiben wir bei Gauguin. Das Physische seines Modells hat er unerbittlich geschaut. Etwas Provinzlerisches, ja Ländliches ist in der ganzen Erscheinung, nicht nur im schlechten Schnitt und Sitz der Kleider, sondern in gewissen Derbheiten des Körperbaus, dem festen Hals, den starken Gliedern. Hier setzen aber schon die Feinheiten ein, die wirksamen Kontraste, die der anspruchslosen Figur des Landdoktors unsere Aufmerksamkeit zuführen und uns Zug um Zug den Dargestellten näherbringen. Der Kragen an dem altväterischen Hemd ist nicht ganz in Ordnung, er klafft, rutscht nach hinten. Um so energischer steigt der Kopf auf der Säule des Halses daraus empor. Die eine übergroße Hand auf der Stuhllehne — die andere verschwindet im Rahmen — läßt das Gesicht mit seinen feingezeichneten Zügen noch zarter erscheinen. Durch die Delikatesse seiner Einzelheiten, wo nicht an Augenwinkeln, Mundlinie, Nasenansatz oder Ohrmuschel festgehakt ist, wird dieses Gesicht als ruhig strahlende Helligkeit zum Mittelpunkt des Bildes, nicht als betonteste, aber als sublimste Stelle, wohin unser Auge immer wieder zurückkehrt, nachdem uns der malerische Reichtum, den auch eine farblose Wiedergabe ahnen läßt, zum Schweifen im Bilde verführt hat. Letzteres lohnt sich. Noch aus der Abbildung wird stark fühlbar, wie gleich Hand und Gesicht alle Nebendinge aus ihrer Gegenständlichkeit in reine Malerei emporgehoben sind, die Wand mit ihrem Spiel hellerer und dunklerer Töne, das Gestell mit der Mappe und dem Haufen Kunstblätter, der Lehnstuhlrücken, nicht zuletzt die Seitenlehnen, deren Stützen vom Maler mit einer besonderen Rolle betraut sind. In Farbton und Helligkeitsgrad entsprechen sie den blonden Haaren des Mannes, leichtes Schnitzwerk gibt ihnen die Aufgerauhtheit der Oberfläche ähnlich dem Haar. Für Gauguin war diese Beziehung unentbehrlich, sowie die helle Treppe rechts am Rande, wie der scharfe weiße Dreispitz im Zentrum, um das helle Gesicht, das der Schlagschatten auf der Stuhllehne noch vordrängt, sicher vor der Vereinzelung zu bewahren, die in Tausenden von Porträts unserer Zeit jedes sensiblere Auge gröblich verletzt. Hier bei Gauguin ist in allen diesen Behutsamkeiten Malerei und Psychologie eins.

Gauguin verkehrte damals mit Pissarro und mit Cézanne, besaß Bilder von ihnen, verdankt ihnen die wundergleiche Entwicklung, die im Jahre 1884 das Bildnis des Doktor Gachet ermöglichte.

Aber neben dem Vorbilde Cézannes und neben dem Vorbilde Pissarros ist der junge Gauguin

*) Zur Zeit findet die Gauguin-Ausstellung mit den zum großen Teil gleichen Beständen in der Galerie Thannhauser, Berlin, statt.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PAUL GAUGUIN. DR. GACHET

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PAUL GAUGUIN. HEUERINNEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PAUL GAUGUIN. „NAVE NAVE MAHANA" („KÖSTLICHE TAGE"). TAHITI

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PAUL GAUGUIN. KOPF EINER BRETONIN

selber in dem Werk, als Mensch und Maler besonders liebenswert. Es ist ein echtes Freundesbildnis. Gauguin hat keines mehr gemalt, das ihm so sehr von Herzen kam, mit solchem Anteil aus dem andern das Innerliche, das Rührendste herausholte wie dieses stille Bild des unschönen und uneleganten Mannes mit dem versonnenen Blick. Leise fluten die Farben durch das Ganze hin, als vibriere die Malerseele noch im Kontakt mit einer anderen, ihr tief sympathischen Menschenseele. Ob wohl Cézanne auch vor diesem Gauguin sein hartes Wort gesprochen hätte: „Er ist kein Maler"?

Es gehen da die Aussprüche hin und her. Am wenigsten war Gauguin darum verlegen. Unwillkürlich muß man angesichts eines Bildes wie der „Bach" von 1885 (Abb. S. 87) daran denken, wie schnöde sich Gauguin mehr als einmal über den Impressionismus geäußert hat. Er folgte darin einem Naturgesetz, das sich in der Kunst wie in anderen Lebensgebieten auswirkt, um so heftiger, als die Bindungen tiefer sind. Von seinem impressionistischen Lehrer Pissarro, dem er in unserem Bilde besonders nahekommt, hat Gauguin stets mit hoher Achtung gesprochen; der ganzen Richtung gegenüber verhielt er sich gewalttätig — wenn nicht gerade der Impressionismus wieder über ihn Meister wird.

Das Bild von 1885 ist ein Paradigma impressionistischer Landschaftsmalerei. Da ist nicht nur das Rieseln des Lichts durch die Laubmassen, das bewegliche Blitzen auf dem Wasser, das Sichhaschen der Sonnenflecke über den Weg hin. Das ungeheuer Wache, Feinnervige des Beobachtung und Pinselführung in eins verschmelzenden impressionistischen Farbenauftrags, der der Natur in alle Einzelheiten folgt, in den Strichlagen die leichtesten Bodenwellungen, das Niederhängen oder Aufstehen eines Zweigleins wiedergibt, das hat Gauguin alles übernommen, alle Mittel seiner Meister zur Bewältigung der Überfülle der Natur.

Zu oft hört man heute wiederholen: impressionistisches Landschaftsbild, das sei Ausschnitt, zufälliger Eindruck, Unterwerfung unter äußer-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

liche Wirklichkeit, unter den Moment. Beim Impressionisten Gauguin jedenfalls nicht. Er herrscht, er ordnet. Hier schon darin, daß er der erzählerisch wichtigen Stelle, dem Stück Wald mit dem mitten im Wege stehenden Jungen, die malerisch reichste Partie links gegenüberstellt. Solches Gegeneinander erfüllt das ganze Bild. Den Vordergrund mit dem Weg löst ein lockerer Strich auf, macht ihn unmateriell, nimmt ihm die Schwere neben dem Bach, der mehr Körper hat, Form und Kraft, als das Lebendige, das quillt und fließt. Ähnlich im obern Bildteil. Das Feld hinten als Masse, als kompakte Helle dringt vor zwischen den Baumstämmen. Deren Reihe tritt zurück, erscheint vertieft; sie werden beinahe zu Hohlformen. So wird die stark räumliche Landschaft zur Fläche zurückgebracht, zu einer Art Reliefwirkung, in der die Wölbungen des Buschwerkes und die Windungen der Stämme ihren Formenrhythmus entwickeln. Das geht weit über Pissarro hinaus.

An Gauguin zeugt mancher Zug im Leben von robuster seelischer Verfassung. Auch äußerlich war er ein Kraftmensch, der später nach Jahren der Entbehrung noch eine ganze Bande von Matrosen niederschlagen konnte. Da ist es sehr merkwürdig, aber tief kennzeichnend, daß er als junger Künstler sich den Zartheiten des Impressionismus so völlig hingab. Sie blieben in ihm wie ein Bestandteil des Blutes, der französischen Rasse. Daß er sich ihrer hie und da heftig erwehrt, gehört mit dazu. Es wäre eine oberflächliche Auffassung von künstlerischer Entwicklung, die Jugendperiode seiner Kunst mit dem Wachsen des Künstlers in den bretonischen Jahren als abgetan zu erachten, so wie einer sein Hemd wechselt.

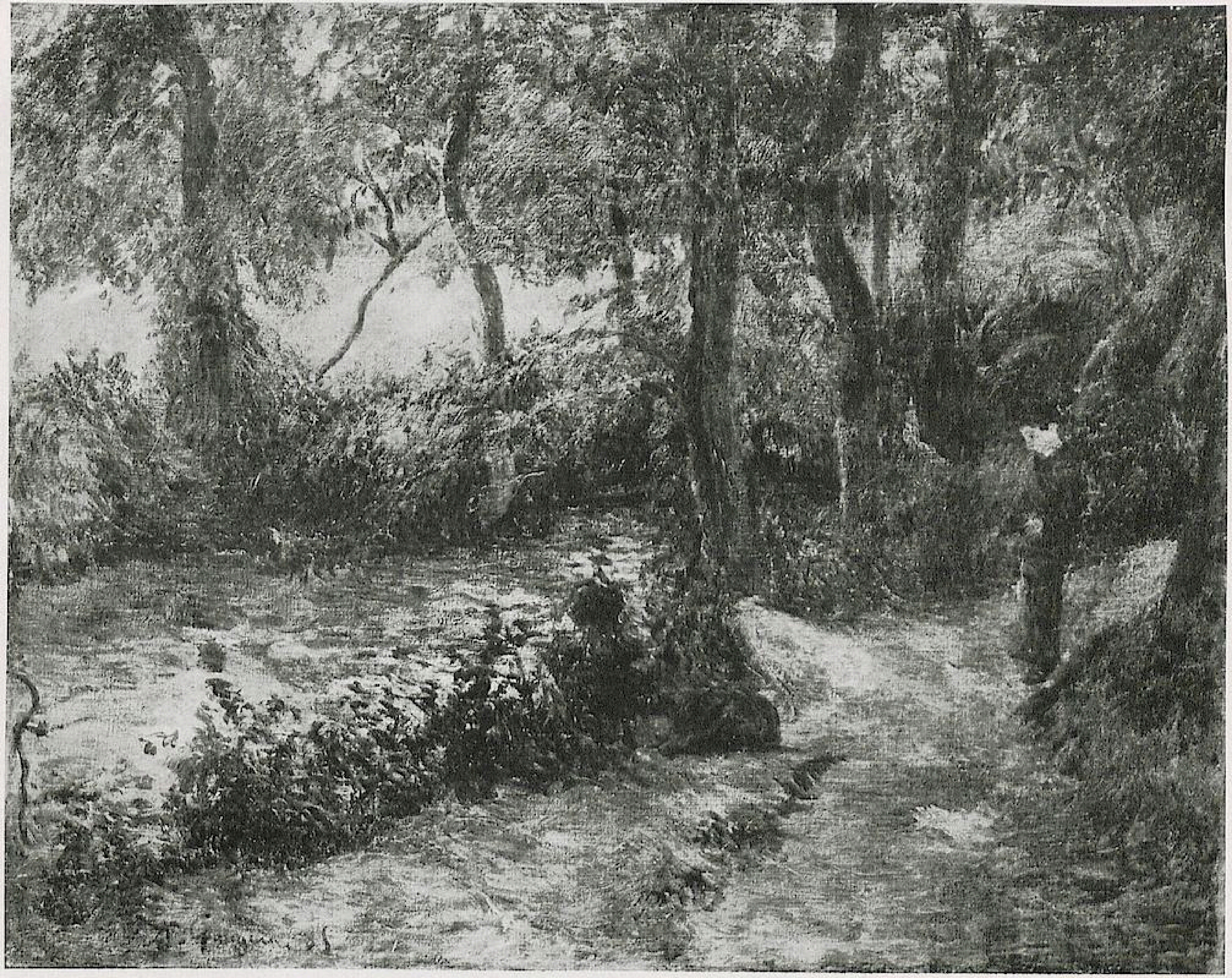
Die Bretagne half Gauguin zu dem Neuen, was er über die impressionistische Ausdrucksweise hinaus erstrebte. Die Bretagne, das Land und die Menschen darin.

Die Bretonen, nicht etwa die Maler, die dort um ihn waren. Freilich, an die Einwirkung eines Malergenossen lassen gewisse Bilder denken. Die „Heuerinnen" (Abb. S. 84) sind von 1889 datiert. Im Jahre vorher war Gauguin bei van Gogh in Arles, von Oktober bis Dezember. Ist in solchen Bildern, die bald hernach in der Bretagne entstanden, der Einfluß van Goghs? Die Sache liegt nicht so einfach, wie man es hie und da lesen kann. Es gibt Bilder von 1888, vor Arles, von denen dann dasselbe gelten müßte. Die „Heuerinnen" mögen erst an den Holländer erinnern. Die beiden durch gemeinsamen Umriß aneinandergeschmiedeten Figuren sind aber von einer Silhouettenwirkung wie nie bei van Gogh. Den Hintergrund sodann behandelt Gauguin dekorativ, aufsteigend, macht eine Wand daraus. Van Gogh hätte die Felder nach hinten gejagt. Hier wirkt noch der abschließende Waldstreifen oben ebenso wie die Felder, absichtlich. Das flache Wandbild ist angestrebt, so stark, daß die kleinen Menschentupfen hinter dem Vorhang aus dünnen Stämmen sich ohne Gefahr einsetzen lassen. Auch das kleinfarbige Leben, das über Felder und Wald sich ausbreitet und keinen Grashalm unberührt läßt, schafft nur kostbare malerische Materie, keine Bewegung. Und ungeachtet der Wucht der einen Gebärde, die das Heu hochwirft, ist auch in den Figuren viel Ruhe, in ihren Linien ist bretonische Trägheit. Gauguin lag das. Bei van Gogh ist der Kontur schon dynamisch. Er reißt an den Umrissen, Gauguin hält sie ruhig zusammen.

Man erinnert sich, wie Gauguin Ingres verehrte, den van Gogh nicht leiden konnte. Man empfindet den ganzen Gegensatz noch stärker in einem kleinen Bilde, das obwohl bruchstückartig und studienhaft aussehend ein fertiges Kunstwerk ist (Abb. S. 85). Der Bildhauer Francisco Durrio, noch heute Gauguins getreuester Anhänger empfing es einst aus seinen Händen. Der Kopf der bretonischen Frau, mit der knappen Haube, die das Haar über dem Schädel zusammenpresst, mit dem scharf betonten Sockel der Schultern, muß dem Bildhauer wertvoll sein. Auch Gauguin schuf damals Plasik, als er das malte, nicht erst in Tahiti. Er hat aber die plastische Form ganz ins Zeichnerische und ins Malerische übergeführt. Und wieder spürt man, auch in der Abbildung, die impressionistische Belebung durch ein Herunterrinnen der Farben über Gesicht und Kleid der Frau wie über den Hintergrund, wo ein paar Wellenzüge des Pinsels etwas Leichtigkeit und Auflösung schaffen um die granitene Festigkeit der Figur. In ihr ist klassische französische Tradition. Diese Tradition ist auch in den Formen der Maori-Gestalten, natürlich nicht im Sinne des Akademischen. Aber nicht vergebens spukt der Name von Puvis de Chavannes in der Gauguinliteratur herum.

Gauguin berührt sich aber mit einem Größeren, welschen Namens, doch deutsch in der Kunst.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



PAUL GAUGUIN
DER BACH

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

In dem Wunderwerk des Museums von Lyon „Nave Nave Mahana“ (1896, Abb. geg. S. 84), das die Bekrönung der Ausstellung von Basel bildete, ist er mit Hans von Marées verwandt, suchte er dasselbe wie jener in seinen Hesperiden. Arkadien! Bei Gauguin flacher, leichter, glücklicher, malästhetisch unendlich müheloser hingebracht. Bei Marées gequälter, erkämpfter, geheimnisvoller, undurchdringlicher. Marées schafft sich seine Gestalt, Gauguin ist der Glücklichere, der sie einfach aus der Natur nehmen kann. Marées ist dazu symbolisch tief als Deutscher. Aber die Parallele ist ungeheuer stark. Freilich nur in wenigen höchsten Werken Gauguins wie diesem Lyoner. Hier ist auch nicht kosmischer Tiefsinn bildlich gestaltet, aber einem Traume irdischer Glückseligkeit ist Erfüllung geworden in der absoluten vegetabilen Einheit von Mensch und Natur. Daß das Wirklichkeit werde im Bilde, dazu darf eines nicht fehlen, was französischem Boden entstammt. Vom Impressionismus ist Gauguin auch hier die Freude am Schein, am sinnlichen Reiz der genußreich materialhaft gemalten Oberfläche der Dinge geblieben, im Gegensatz zu anderen Bildern, wo ihn ein gewollt Symbolhaftes oder auch nur Dämonenphantastik zu zwiespältigen Dingen verführt, und der Traum am Maler scheitert, in Stücke zerfällt.

Der exotischen Bilder sind es nicht wenige, die solche Zwiespältigkeit und merkwürdige Unsicherheit an sich haben. Da wird man plötzlich dessen inne, daß man in dem Gauguin der Südsee eben doch einen in weite Ferne verirrten Europäer vor sich hat, der in einer ihm fremden Welt steht, außer ihr steht und dies als echter sensibler Künstler in seinen Werken auch kundtun muß. Die bretonische Zeit erscheint daneben einheitlich, bei aller Vielfältigkeit der Ausdrucksweise, einheitlich erscheint daneben sogar die Frühzeit und stark in aller Zartheit. Hier ist Schwanken und bisweilen Schwäche. Es ist daran aber etwas, was ergreift, Mitgefühl erheischt. Man blickt in Gauguins Inneres, in seine zerrissene Seele. Man hat den Mann vor sich, der dann in seinen letzten Tagen noch jenes Bild malte mit dem Kirchturm und den bretonischen Hütten tief im Schnee.

Aber wir vergessen, was doch oft auch an der Ausstellung in Basel gesagt wurde, daß Gauguins Malerei ohne Seele sei.

Wilhelm Barth

ERICH HECKEL

Die Aufgabe zu Abbildungen künstlerischer Werke einige Worte zu machen, sollte sich dahin lösen, daß der Leser vom Reden geweckt, zu sehen begehrt.

Heckels hier veröffentlichte Bilder heben sich deutlich von früheren bekannten ab. Die Zeichnung, die vorher unmittelbar und zugespitzt die Bedeutung der Gegenstände, die Bezauberung des empfangenden Malers aussprach, ist einer neuen Aufgabe zugewandt. Sie schildert, sie stellt dar, sie wird aus Zeichen Nachzeichnung. Ebenso wie sie gibt sich jetzt die Farbe zunächst der Erscheinung hin und läßt sich von ihr bestimmen. An gelösterem Reichtum ist bei diesem Bildungsvorgang unendlich gewonnen worden, schon weil nichts übergangen werden mag, spaltet sich Farbe um Farbe. Die Erregung des Malers, die Bildidee, stellt sich nicht mehr nackt dar.

Mit der Darangabe der früheren Absicht werden die Bildelemente: die Liebe des Gegenstandes, der Einfall von Farbe und Aufbau, die besondere Zeichenfähigkeit — freier und selbständiger. Und also müssen sie für jedes einzelne Bild in eine neue Ordnung eingefangen werden. Das ermöglicht Leistungen von wieder und wieder erneutem Beziehungsreichtum, von früher selten so dichter und reizvoller Knüpfung und stellt sich doch wieder einer im Bilde durchschlagenden und einheitlichen Lösung entgegen, die vorher wohl leichter greifbar war. So ganz einleuchtend und ohne allzu rasche Auflösbarkeit ist das kleine Gebirgsbild (1923), das der verlassenen Art näher als die anderen steht. Die tatsächliche Ansicht versteckt und verliert sich ganz im phantastischen Linienreiz, im zarten unwirklichen Schwarz-Rosa. Das ist wie ein neues Wesen, das lebt von sich. Man muß andere Augen öffnen, um den Marseiller Hafen (1926) zu sehen. Er gibt Ansicht, Darstellung eines Lebensbereiches und keine solche unmittelbare Einheit. So lebt er als Bild vor allem von einem

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERICH HECKEL. TULPEN

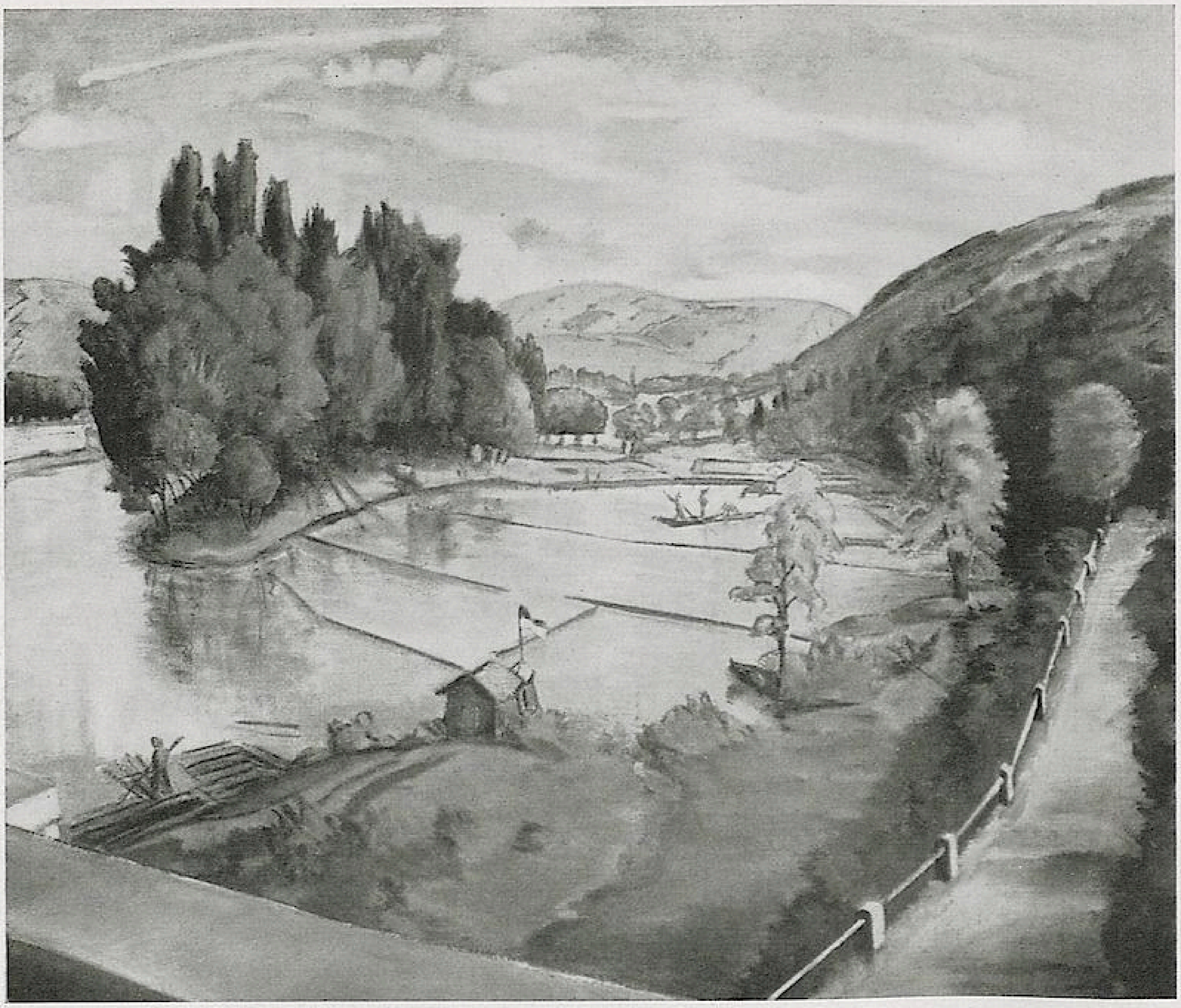
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERICH HECKEL. RHEINLANDSCHAFT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERICH HECKEL. NIMES

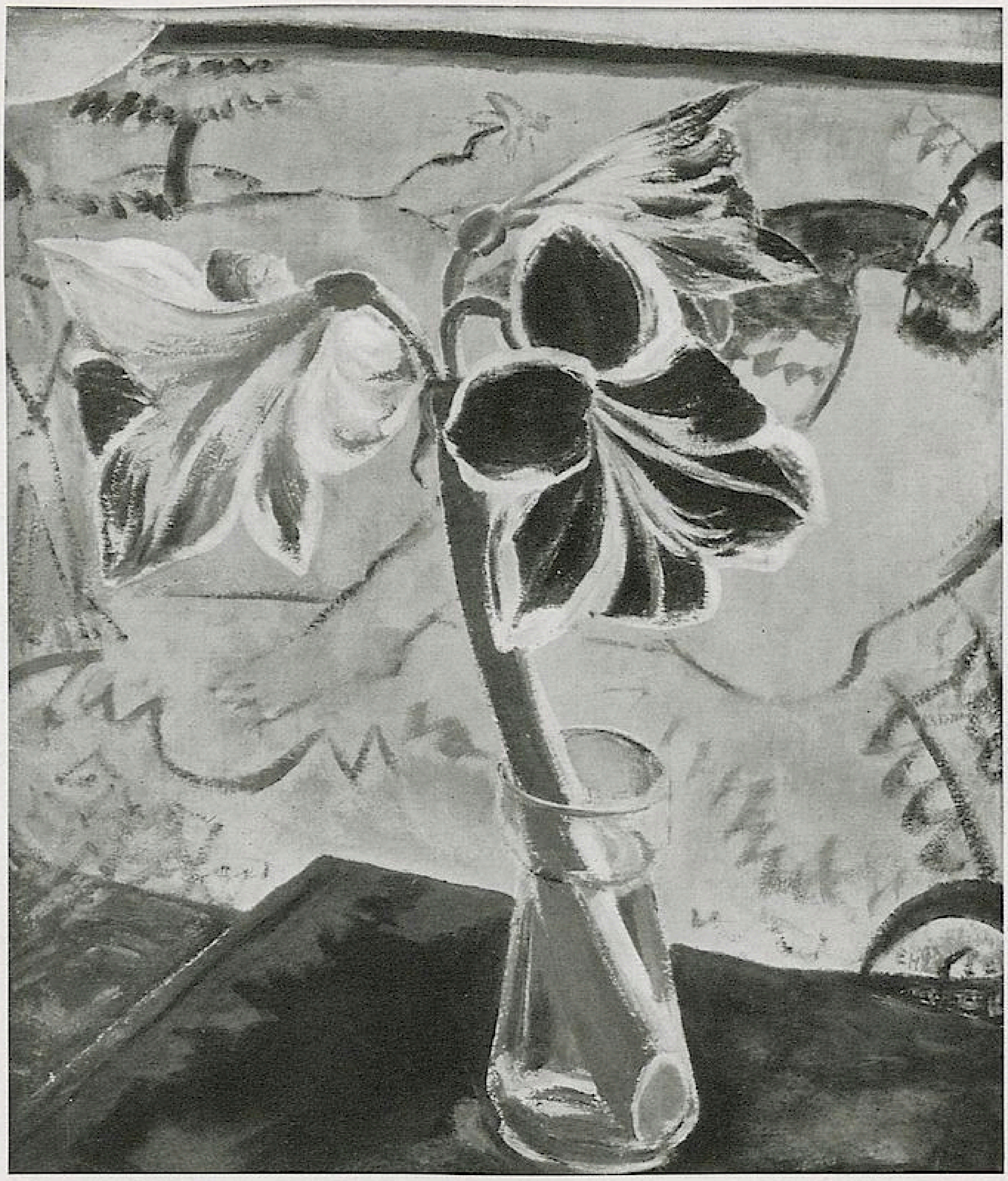
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERICH HECKEL. MAININSEL

Farbenblick, der dann nicht alles aufzulösen vermochte, dem Zusammenstoß der bröcklig grauen Häusermassen und des grün-blauen Wassers. Beides einzige Auffindungen, dem Lande eint sich noch die Luft, überdecken sie die zeichnerisch ausgeprägte Empfindung des Zusammenhalts und Aufbaues der wimmelnden und unruhigen Stadt durch die starre raumschaffende Festungsanlage.
Dieser Maler schenkt immer wieder neuentdeckte Farbverhältnisse, in denen er seine und des dargestellten Lebens Weisheit zu verwirklichen sucht. Kaum mehr gibt er ein einzelnes Licht, eine Farbe die allein wirksam bleibt. Immer ein Zusammenspiel. Selbst bei der laut und üppig von ihrem steifen Stil tönenden Amaryllis (1927). Der helle, blau-graue Fries dahinter ist für ihr fremdprunkendes Rot beides, Luft und Grund, die sie mit werden lassen: nicht nur als Farbe, auch als Wesen. In solchen Blumenstilleben kann der Trieb Heckels zum Gegenstand, und weil er ihn liebt, die ihm zugewendete sich mehrende Deutlichkeit und Schönheit der Darstellung glücklich unabgelenkte Verwirklichung finden. Und die Empfindung, wie sie durch das Seh- und Lebenswerte bestimmt wird, läßt nie der Farbe oder Zeichnung eine falsche in zu rascher Beruhigung erzeugte Fertigkeit zu. Gerade bei den Blumen scheint sich die Bild- und Verwirklichungsidee am raschesten mit der geistigen Erregung zu decken. So ist das Schema der

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

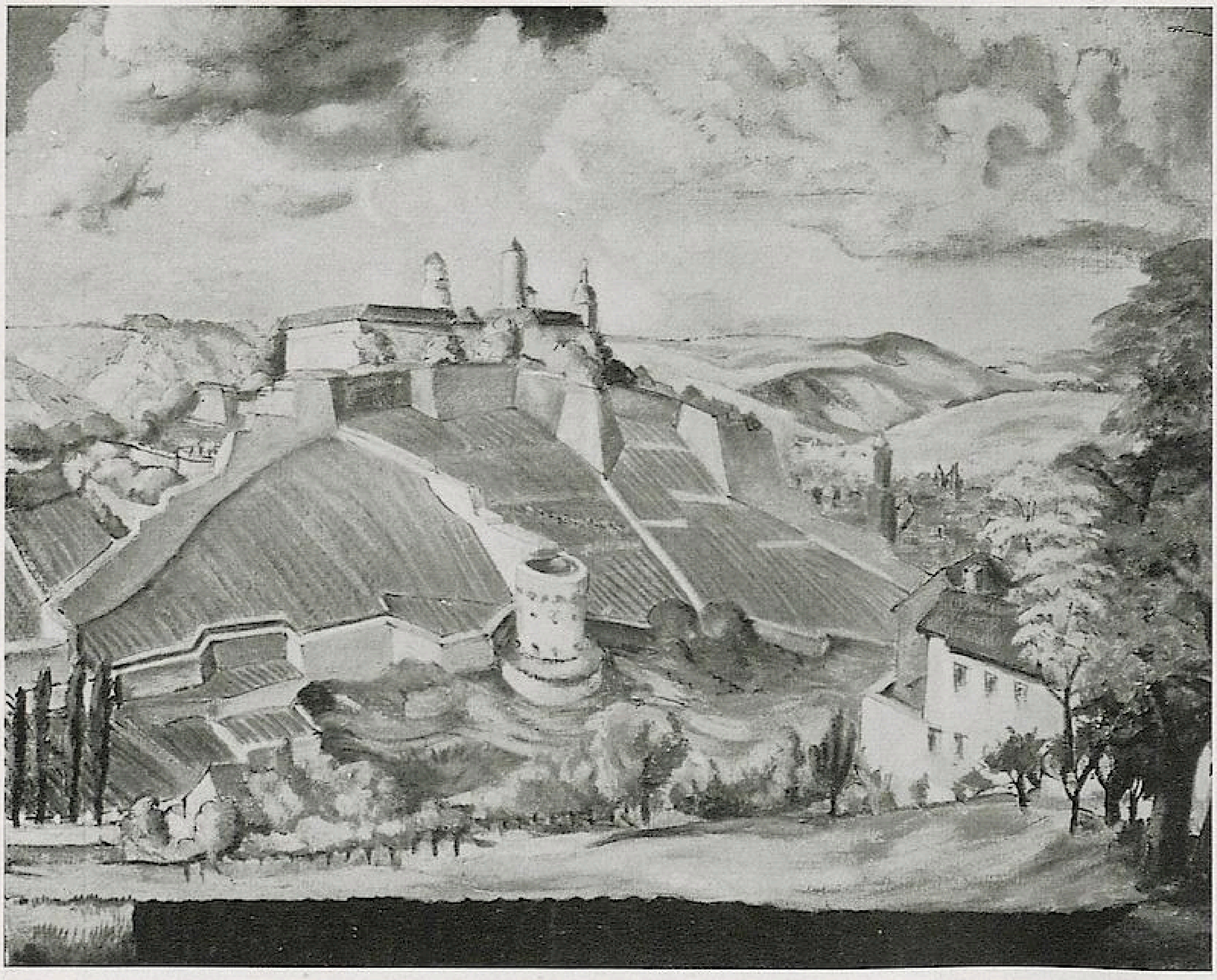


ERICH HECKEL. AMARYLLIS

Tulpen (1927) in blau-weißer Vase, deren eigentümliches Beben und Spannen und Lösen im Raum unheimlicher und zuckender gemacht wird durch die Köpfe des Frieses dahinter, die wie Wolkenfetzen vorbeigehen, zugleich ganz wirksam und lebendig verhüllt. Beide, Amaryllis und Tulpen, sind keine Stilleben in dem hergebrachten Verstand, der heute bei vielen, auch beim Bildnis, bei der Landschaft oder sonst einem Bereich, der einzige ist. Mächte regen sich in ihnen, für deren wüst und schönes Doppelgesicht der Maler bei allem Streben nach einfach-schöner Setzung frei blieb. Aber trotz der Teufelei von Karaffe mit abgestandenem Wasser (Das Paar 1924), von dumpfem Bett unter dem schmutzigen Tuch an der Dachbodenwand und dem billigen Spiegel, in dem die Frau sich blaß und schwarz vor dem Manne im rosa Trikot sehen muß, besteht deren Haltung, die unzerstörbare Würde.

Neben den Schilderungen skurrilen Daseins und unheimlichen Geschehens stehen solche von

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERICH HECKEL. MARIENVESTE

reinerem Inhalt. In dem Frauenbildnis (1924) zieht sich hinter dem blauen Gewand der übermächtig helle Fries mit dem Paar unter Blumen weißlich-grau mit blauen und rötlichen Tönen, in denen grell die dunkle Zeichnung steht. Das warme Blond der Haare, die gebräunte Haut stehen vor verwandten aber kalten Farben der Wand. Die Frau ist sehr zart und vor den starren Wandstreben trotz dem aufrechten Sitz ganz bewegt. Der Kopf, in Träume schauend, ruht leicht auf der Halsbiegung. Oft finden sich in einem Bild beide Bereiche zusammen, wie in der Darstellung der Badenden (1925), wo die Ungewißheit der Figurengröße seltsam in der Landschaft wirkt, die in ihrem Bestande nicht angetastet wurde. Hier sind auch wie häufig verschiedene Blickrichtungen zusammen gearbeitet. Man sieht sich auf ihm um wie draußen. Dieser Eindruck wird verstärkt und zugleich wird das Zusammengesehene in der Luft einer zweiten Natur gebunden, wenn eine gleichsam natürliche Optik für das ganze Bild gebraucht wird, wie auch bei der Mittelmeerküste (1926). Der Blick ruht auffassend über dem Mittelfeld, das allein ganz scharf ausgeprägt sichtbar wird. Hier ist das malerische Kernstück zu finden, die wunderbare Ineinanderfügung der blaugrünen Lichtfläche des Meeres und des festen glänzenden Rotbrauns und Erdgelbs der Küstenberge, zwischen beide mitten inne ist die Stadt gebaut. Aber das ist nicht allein Gegenstand, sondern seine Umgebung ist mitgegeben. Im Vordergrund vielfältig flirrendes Licht, einzelne Felder und Felsen, von denen aus man sieht, fern ein Verdämmern des wiederholten Schauspiels.

Der Mittelgrund und seine Betonung bedingte diese Optik und auch das häufige Bildschema einer Aufteilung der Fläche durch Diagonalen. Das alles ist nicht zufällig, sondern das, ebenso wie etwa die zarte Helligkeit des in schimmerndem Farbwechsel wie auf leichten Libellenflügeln wehenden Nimes (1926), macht klar, daß diese Landschaften um des Menschen willen dargestellt sind, daß ihre Ursache und ihr Ziel menschliches Ereignis und nicht in einem formalen Sinne sind.

Es geht hier um Landschaftsschilderungen, Bildnisse der schönen Menschenaufenthalte in einer Absicht, deren trockener Abfall das Panorama wäre. Der Griff nach dieser Aufgabe bestimmt Heckel auch zu Schilderungen ganzer Städte. Und man glaubt im warmen Frühjahr der vorderen Hügel im beherrschten weiten Tal Bambergs (1927) zu sehen, warum diese Stadt gebaut wurde. Um das Gesicht einer Landschaft zu geben, drängt er nach totaler Überschauung eines ganzen Erdbildungskreises und selten ist es, daß ein Ausschnitt wie der der Rheinlandschaft (1925) mit den grotesken schlangenhaften Windungen der Bäume, die aus der sumpfigen Insel aufquellen, ihn noch als Landschaftsthema verlockt. Landschaften sind nicht mehr Aussprachen eines stimmungshaften Zaubers von Vegetation, von Wuchs — für solche Aufgaben steht nun die Form des Waldbildes (1926) mit den drei Kindern zur Verfügung, wo sich das trockne, warme und wirre Verflechten der Gewächse gesteigert und verwandelt in den drei Kindern verwirklicht — sondern der geheime Zauber und Sinn des Erdbaus, der sich an hundertfachen Stellen auftut, ergreift. So breitet sich die durch befruchtende Wässer zerschnittene Hochebene um Würzburg (1927/28), wo sich unter dem an Weinfelsen mit seinen Mauern angewebten Kastell die Stadt schmiegt. So umschließen Schatten das warme Stillwasser, vom Hauptstrom des Mains getrennt durch die niedere Insel (1927), aus deren feuchter Erde die Bäume in kühlem Grün höher wuchern als rings, nebenan eilt die Straße, unten wird an Flößen gearbeitet. Die Landschaft hat einen Sinn über das Stilleben hinaus bekommen. Das ist eine Wiedereroberung. Oft vermag vor den vielen aufgetanen Blicken die Form nicht geschlossen zu werden, oder besser vielleicht, noch wird sie in dem Glück der Entdeckung, des überall Sehens, der hundertfachen Liebe nicht entbehrt, sie, die als solche, als Vision alles verwirklicht und nichts nur schildert. H. Boehlau

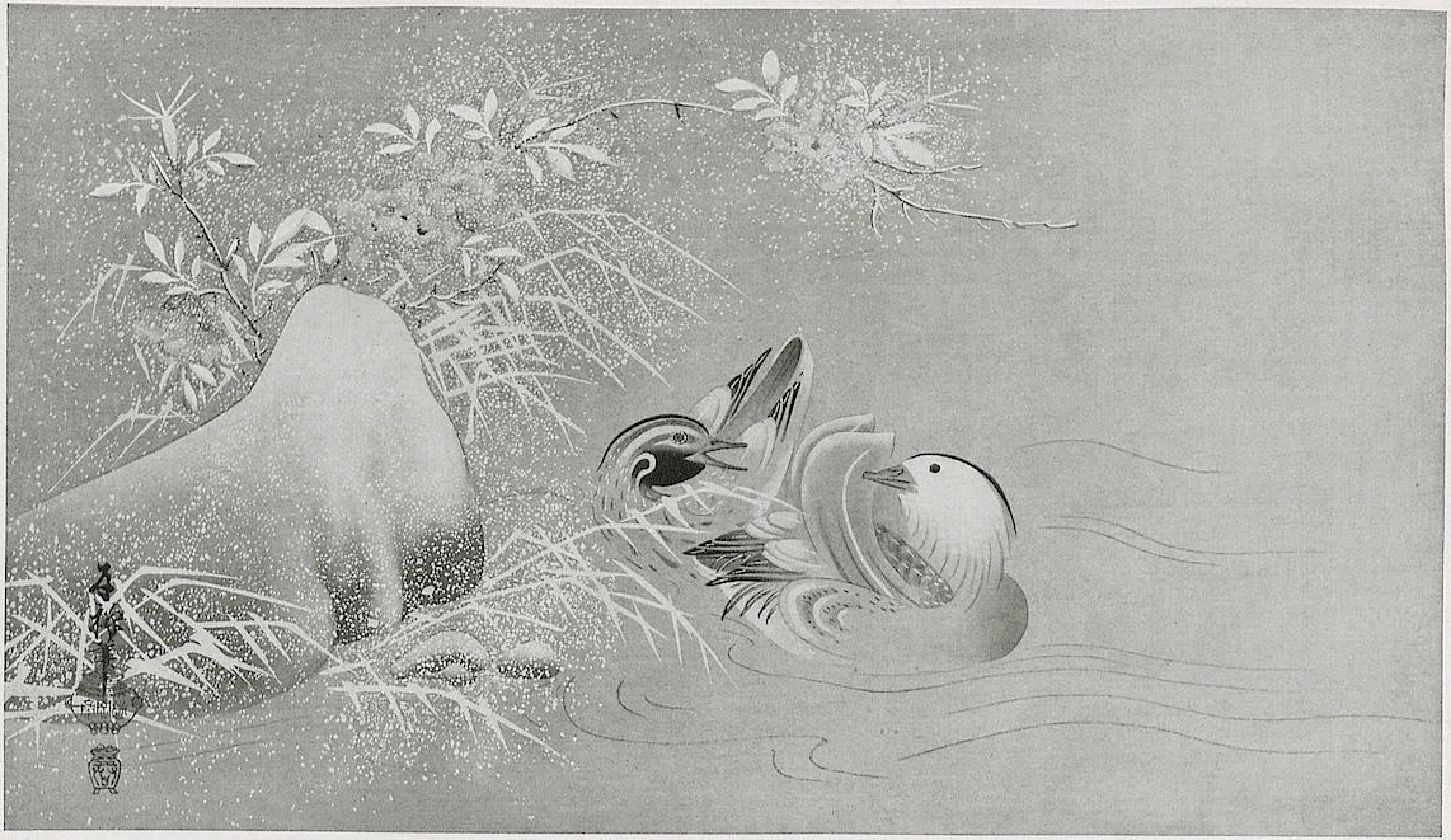
FRITZ KOELLE. FOHLEN

NAOKATA SHIRAI (1756—1833). JUNGE KATZEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KWAZAN WATANABE (1793—1841). HERBSTLICHES FELD

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



YÛZEN (UM 1700). MANDARINENENTEN IM SCHNEE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SHÔHAKU SOGA
18. JAHRH.

HABICHT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRIEDRICH VON NERLY

ZUM GEDÄCHTNIS SEINES FÜNFZIGJÄHRIGEN TODESTAGES

Vor fünfzig Jahren, am 21. Oktober 1878, erlag der Maler Friedrich von Nerly in Venedig einem langwierigen Leberleiden. Der verheißungsvolle Anfang seiner Künstlerlaufbahn und deren Blüte fällt in die Zeit seines römischen Aufenthaltes von 1828—1835 und in die der ersten Jahre in Venedig.

1807 in Erfurt geboren, kam Nerly schon als Knabe nach Hamburg zu Verwandten, die, selbst künstlerisch tätig, sein Zeichentalent verständnisvoll förderten. Mit Vorliebe betrieb er die verschiedensten Tierstudien auf den Weideplätzen in der Umgebung Hamburgs. Hierbei hatte er das Glück, von dem Freiherrn von Rumohr entdeckt zu werden, der ihn zu sich auf sein Gut Rothenhausen nahm, um ihm eine gediegene künstlerische Erziehung zu geben. Unter Rumohrs Leitung mußte er hauptsächlich vor der Natur selbst seine Studien betreiben, was ganz seiner eigenen Neigung entsprach und ihm später von großem Nutzen war. 1827 durfte er seinen Gönner und Erzieher auf einer größeren Reise begleiten, die schließlich bis nach Italien, dem damaligen Ziel aller Künstler, führte. Nach längerem Aufenthalt in Oberitalien, in Florenz, auf der Insel Palmaria und in Siena, trennte sich Rumohr von seinem Zögling und dieser zog allein weiter nach Rom. Durch Empfehlung Rumohrs fand er Eingang in das Haus des preußischen Gesandten von Bunsen, das sich den deutschen Künstlern und Gelehrten stets gastfrei erwies. Hier wurde er mit dem anregenden Kreis der in Rom lebenden deutschen Künstler bekannt. Zu seinen nächsten Freunden gehörten der Altmeister Joh. Christian Reinhart und der ihm ziemlich gleichalterige Friedrich Preller. Von Reinhart sind noch Briefe erhalten, die von rührender Anhänglichkeit des älteren Meisters an den jungen Künstler zeugen.

Die ersten Skizzen und Studienblätter Nerlys aus Oberitalien, die zum großen Teil noch unter der Aufsicht Rumohrs entstanden sind, verraten trotz schülerhafter Befangenheit in Stift- und Pinselführung schon scharfe Naturbeobachtung. Und doch war es Nerly nicht leicht geworden, sich in die erhabene, ihm bis dahin ganz fremde Gebirgswelt, die überwältigend auf ihn wirkte, hineinzusehen. In Rom, losgelöst von seinem Lehrer, streifte er die Abhängigkeit von diesem ab und rang sich zu freier, selbständiger Auffassung durch. Hier war es wieder die weite Campagna mit ihren Ziegen- und Büffelherden, die den im Flachlande aufgewachsenen Jüngling zur Darstellung zwang. Sein erstes größeres Bild nach diesen Studien „Der Marmortransport durch Büffel", das 1831 vollendet wurde (Schwerin, Museum), machte ihn mit einem Schlage über den engeren Kreis seiner römischen Kollegen hinaus bekannt. Die mächtigen, kraftvoll bewegten Büffel erregten u. a. auch das Entzücken Thorwaldsens, der als Bildhauer die plastische Herausarbeitung der mächtigen Tierleiber aufs höchste bewunderte und sich eine Kopie des Bildes für seine Sammlung von Werken zeitgenössischer Künstler bestellte. Solch ein Auftrag Thorwaldsens bedeutete für den betreffenden Künstler jedesmal eine besondere Ehre.

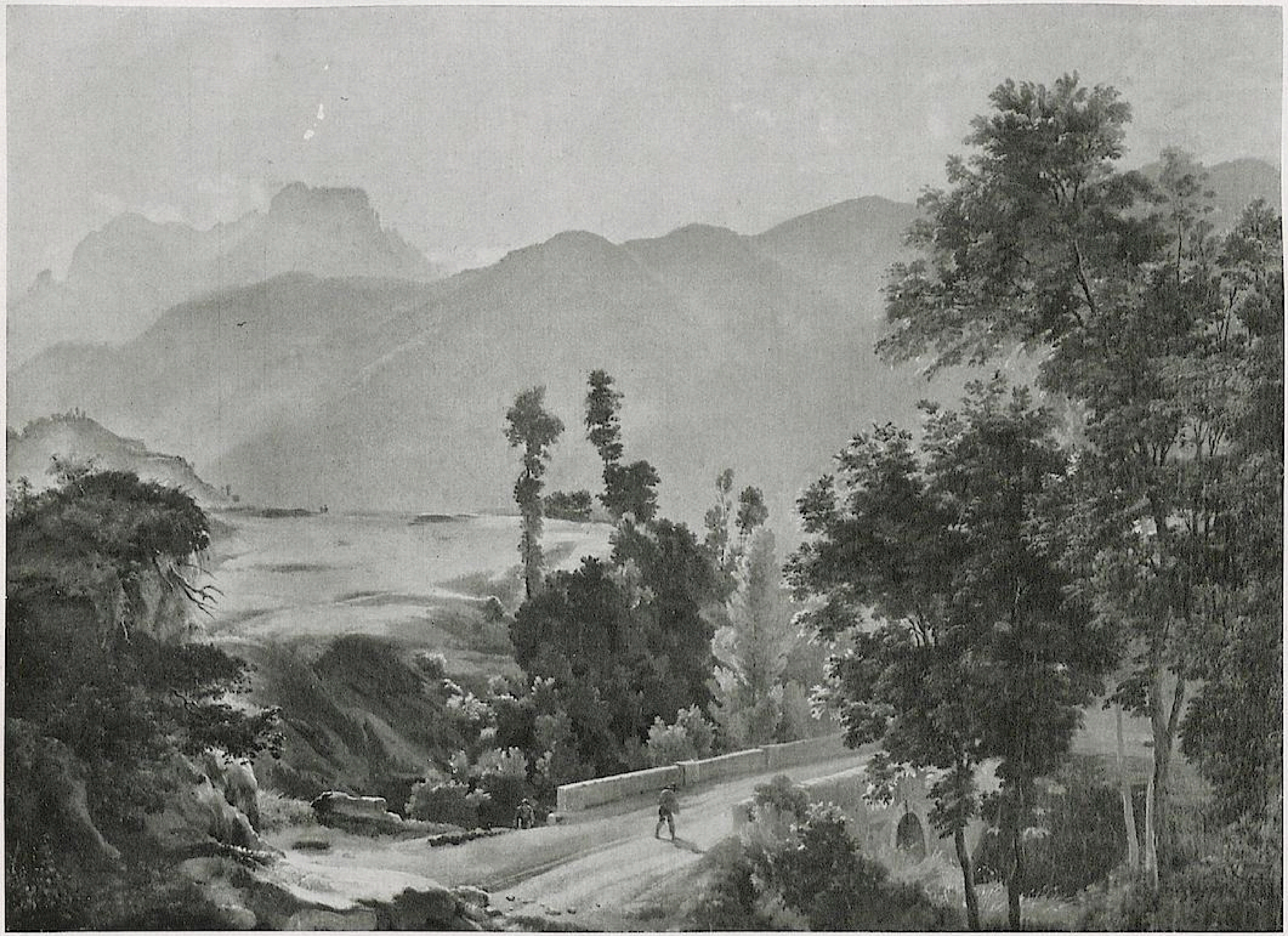
Wie alle seine Studiengenossen besuchte auch Nerly im Frühjahr und Sommer häufig die nahen Albaner- und Sabinergebirge. Weitere Reisen führten ihn an die neapolitanische Küste und nach Sizilien. Eine große Anzahl Studien war das Ergebnis dieser Ausflüge. Die meist leicht getönten Federzeichnungen sind von köstlicher Frische. Sie besitzen vielfach eine Großzügigkeit in der Linie, deren Einfachheit verblüfft. Aber auch das Kleine in der Natur wurde aufs gewissenhafteste studiert. In den Vordergrundstudien ist jeder Grashalm und jede Blüte mit peinlicher Genauigkeit wiedergegeben. Die anfangs noch zähe und schwere Farbe wird allmählich immer lockerer.

Diese Naturstudien wurden dann in Rom zu größeren Kompositionen verarbeitet, die ohne jede Einschränkung den Werken der bedeutendsten Maler jener Zeit gleichwertig an die Seite gestellt werden können. Sehr überzeugend verstand Nerly es, durch Abgrenzung der einzelnen Bildgründe in zarten Farbabstufungen vom Dunkel zur duftigen Helle den Eindruck der Tiefe hervorzurufen und ihn durch ge-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

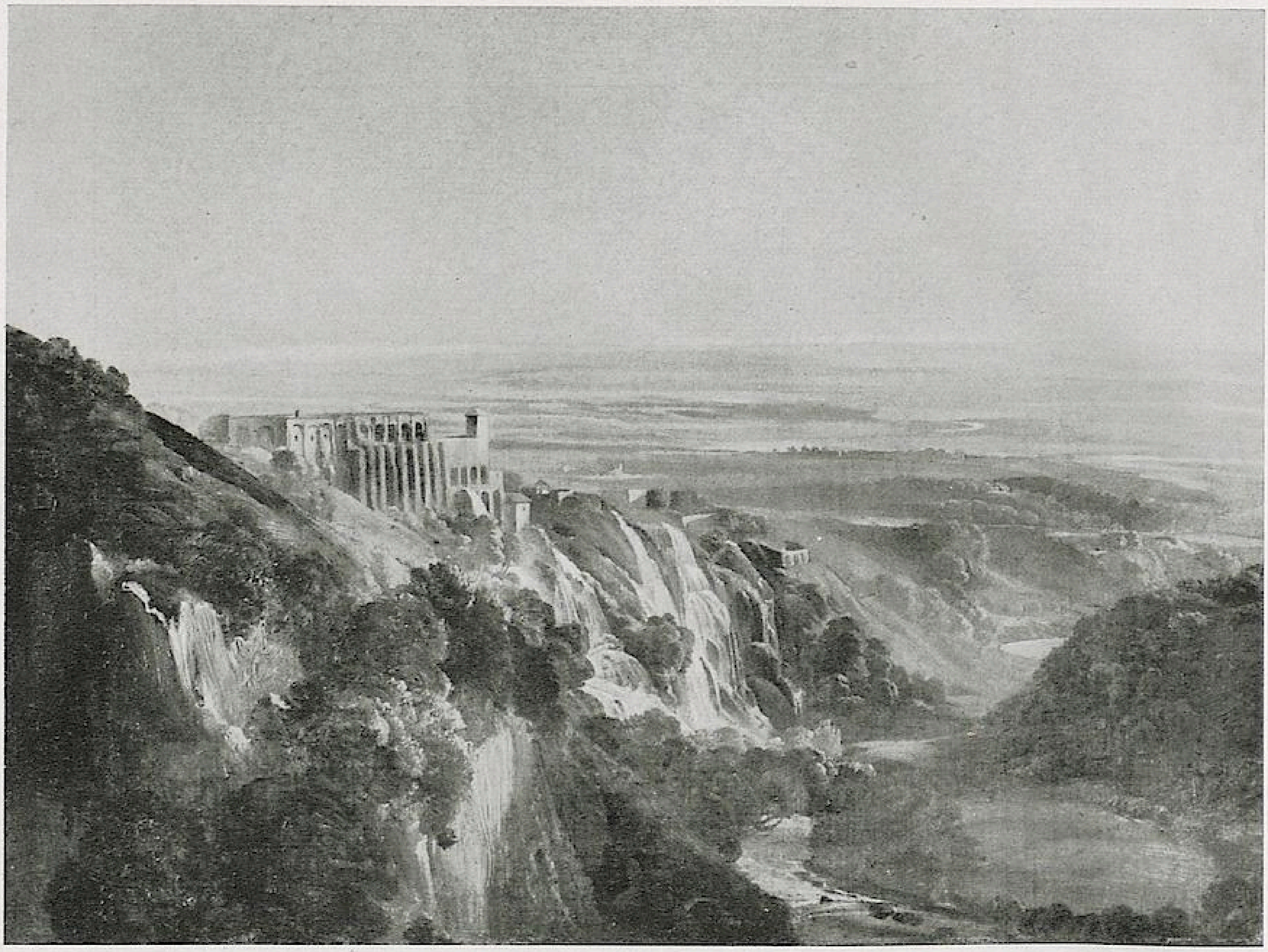
FRIEDRICH VON NERLY D. Ä. INSEL UND KIRCHE S. GIORGIO MAGGIORE IN VENEDIG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRIEDRICH VON NERLY D. Ä. PARTIE AUS DEN ITALIENISCHEN ALPEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRIEDRICH VON NERLY D. Ä. TIVOLI BEI ROM

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRIEDRICH VON NERLY D. Ä. WALDQUELL IM GEBIRGE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

schickt über das Bild verteilte Staffage zu verstärken. Auch die „Partie aus den italienischen Alpen" (Abb. S. 101) zeigt diese Art der Bildaufteilung.

Die Motive seiner Waldbilder stammen vorwiegend aus der Serpentara, deren urwaldartiger Baumbestand gerade die deutschen Maler lebhaft anzog. Nerly mögen wohl die Wälder seiner Heimat vorgeschwebt haben, als er die idyllischen Waldeinsamkeiten mit sprudelndem Quell und friedlich äsenden Rehen schuf (Abb. S. 103). Es sind Landschaften, die ebensogut in deutschen Waldgebirgen entstanden sein könnten. Wäre Nerly nach Deutschland zurückgekehrt und hätte dort seine Künstlerlaufbahn vollendet, anstatt nach seinem Fortgang von Rom für immer in Venedig zu bleiben, so hätte sich seine Kunst vermutlich gerade nach dieser Richtung hin aufs Höchste entfaltet.

Zu dem Besten, was Nerly geschaffen hat, gehören die Studien und Gemälde aus Olevano. Das am Ende eines langen Bergrückens auf schroff abfallendem Felsen thronende Castell d'Olevano, dessen hohe Turmruine die Landschaft weithin beherrscht, war bei Nah- und Fernsicht von großem malerischem Reiz. Eigentümlich ist, wie gerade in einem seiner Olevaneser Bilder die ihm von Rumohr eingeimpfte Art der Diagonalschattierung wieder auflebt und hier den Bildeindruck wesentlich unterstützt.

Ein Beweis, wie ihn schon in Rom atmosphärische Probleme beschäftigten, sind die frühen Skizzen und Bilder von Tivoli mit seinen Kaskaden, deren feiner Wasserdunst über der Landschaft emporsteigt. Er wußte dieser, je nach der Beleuchtung, immer neue Reize abzugewinnen. (Abb. S. 102.) Es sind fein empfundene Stimmungslandschaften — keine effektvollen wie die späteren venezianischen — von zarter, bald ins Rötliche, bald mehr ins Bläuliche spielender violetter Färbung. Diese ist überhaupt ein Kennzeichen von Nerlys Palette, die zuweilen einen Stich ins Süßliche bekommen hat.

Nerly selbst war sich bewußt, daß seine fruchtbarste und künstlerisch am höchsten stehende Schaffensperiode diese römischen Jahre waren. Ließ ihm später einmal die Frohnarbeit im Dienste des Publikums Zeit, griff er auf die Studien jener Jahre zurück und schuf Bilder, in denen wieder etwas von der früheren Frische lebendig wird.

Ungeachtet der dringenden Versuche seiner Freunde, besonders des alten Reinhart, ihn in Rom zurückzuhalten, verließ Nerly 1835 die ewige Stadt, mit der Absicht, auf mancherlei Umwegen in die Heimat zurückzukehren.

Bei einem Abstecher nach Venedig wurde er von dem märchenhaften Zauber der Lagunenstadt derart gefesselt, daß er seine Weiterreise immer wieder verschob. Aber nicht die Natur allein hielt ihn hier zurück, sondern auch die Liebe zu einer jungen, schönen Italienerin, mit der er sich, trotz schwerwiegender Hindernisse, 1840 ehelich verband. So kam es, daß Nerly für immer in Venedig blieb und seine Heimat nur noch auf kurzen Besuchsreisen wiedersah. Im Herzen aber blieb er ein Deutscher.

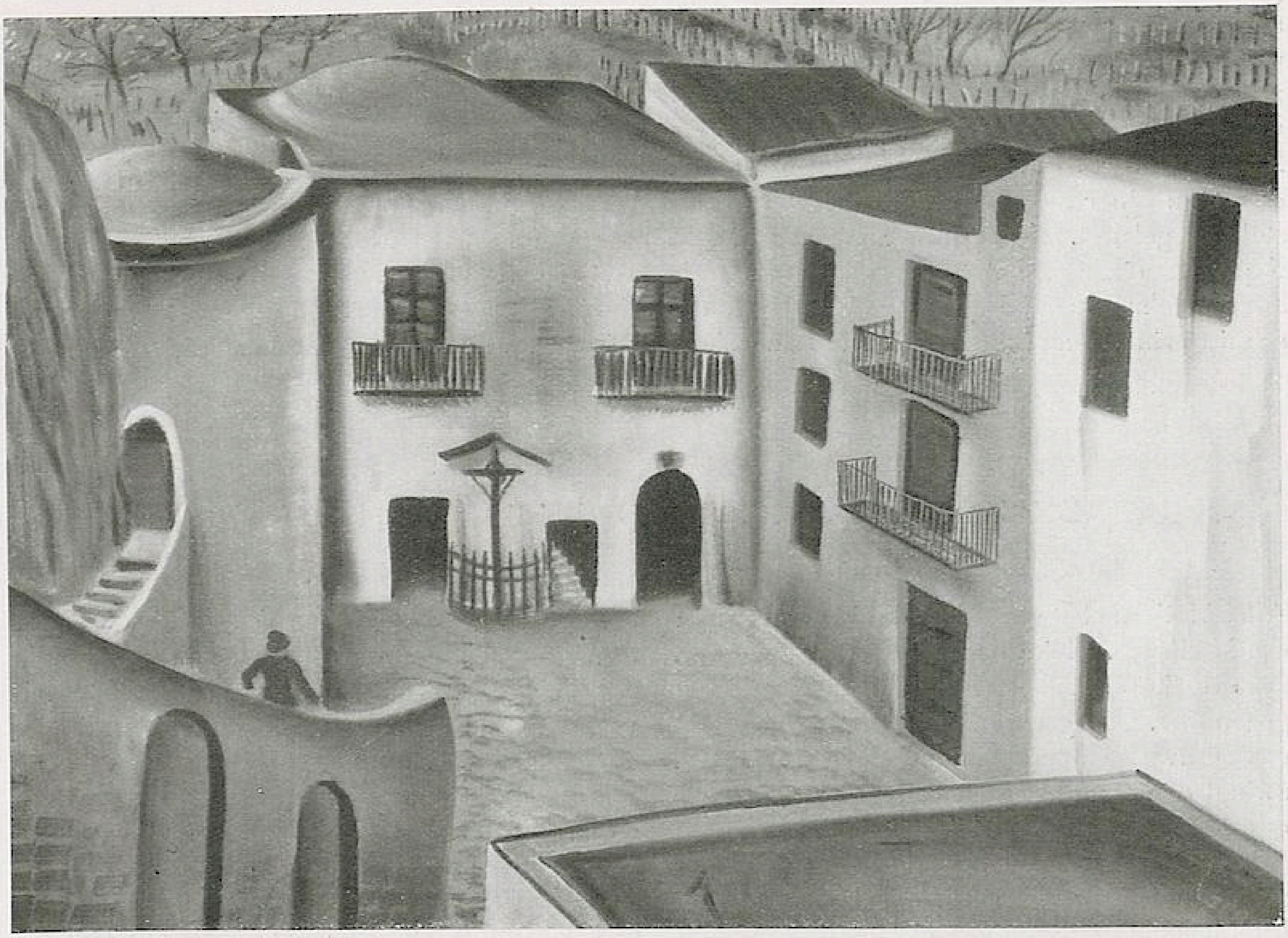
Seine venezianischen Arbeiten der ersten Jahre stehen den römischen nicht nach. Ursprünglichkeit der Empfindung und satte Farbigkeit zeichnen sie aus. Es sind Bilder von hoher Qualität. Zu den flott hingeworfenen Tuschzeichnungen, die durch vereinzelte Farbtupfen und weiß aufgesetzte Lichter reizvoll belebt sind, verwendete er mit Vorliebe braunes, für seine Mondscheinstudien stumpfes Blaupapier. In den späteren Jahren wurde seine Kunst völlig von der Wiedergabe starker Lichtkontraste beherrscht. Seine glühenden Sonnenuntergänge, seine fahlen Mondscheinlandschaften mit den glitzernden Spiegelungen auf dem dunklen Wasser (Abb. S. 100) begeisterten das Publikum, das ihn — ihm selbst zum Ekel — immer von neuem zu Wiederholungen zwang. Diese Bilder entsprachen dem Zeitgeschmack. Beim Betrachten eines Kunstwerkes wollte man sich damals ganz in dessen Stimmungszauber versenken, sich selbst darüber vergessen. Nerly wurde durch diese Schöpfungen zum Modemaler Venedigs, seine Kunst aber erstarrte zu kaltem Schematismus. Er konnte sich den Aufträgen nicht entziehen, er brauchte sie zum Lebensunterhalt für sich und seine Familie. Alle äußeren Ehren, die Nerly reichlich zuteil wurden — von Fürsten und seitens der Akademien — können nicht darüber hinwegtäuschen, daß über seinem Leben als Künstler eine tiefe Tragik liegt, deren er sich voll bewußt war. Um Nerly als Künstler gerecht zu werden, muß man die Spätzeit seines Schaffens ausschalten und nur sein Jugendwerk ins Auge fassen. Dann wird man verstehen, daß sein Name in der Geschichte der deutsch-römischen Künstler einen guten Klang hat und immer behalten wird. A. v. Przychowski

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL ZERBE. OBERBAYERISCHE DORFLANDSCHAFT. AQUARELL

Galerie Caspari, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KARL ZERBE. PIAZZETTA

CARL ZERBE*)

Der kunstsinnige Wilhelm Uhde, der so entschieden für Henri Rousseau in Paris eintrat, hat 1923 den kaum zwanzigjährigen Novizen der Malerzunft, Carl Zerbe, entdeckt und die erste Ausstellung seiner Arbeiten bei Gurlitt in Berlin vermittelt. Der ursprünglich zum Studium der Chemie angehaltene junge Mann lebte damals in Positano bei Neapel, wo sich seine Neigung zum Malerberuf in die Tat umsetzte. Sein Lehrer wurde Josef Eberz in München. Stärker noch fesselte ihn die kühne, ausbrechende Verwegenheit eines Dix, und der Künstler steht nun eine Zeitlang zwischen den Polen dieser beiden verschiedenen Weltbetrachter. Dann kommt das Erlebnis „Positano", das immer mehr die frühere Unselbstständigkeit bis zur Unkenntlichkeit aufhebt und eine eigene Sprache erstehen läßt. Süditalien schärft das Sehvermögen seiner Augen, und bereits heimgekehrt, erschließen sich Zerbe gedanklich neue Möglichkeiten für die Veduten des erlebten Straßenbildes. So entstehen aus den mitgebrachten Skizzen jene durch die Varietät der Flächenstellungen auffallende Straßen- und Winkelstücke, die sich ihm zum bildmäßigen Ausschnitt runden. Das Landschaftserlebnis Zerbes trifft sich hier mit den Gefühlen und Impulsen einer Generation, die der Abstraktion des Expressionismus mit der Wirklichkeitsbetonung der „neuen Sachlichkeit" antwortete. Zerbe ist nicht verdächtig, sich der Mode verkuppelt zu haben; denn bald bezeugt er, daß diese Konstellation nur Durchgangspunkt war, den er rasch hinter sich läßt. Er findet in seinen Stilleben und Blumengärten den von ihm als notwendig gefühlten Verzicht auf die Kargheit der Farbe. Die

*) Anläßlich seiner Ausstellung im Kunstsalon Caspari, München.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

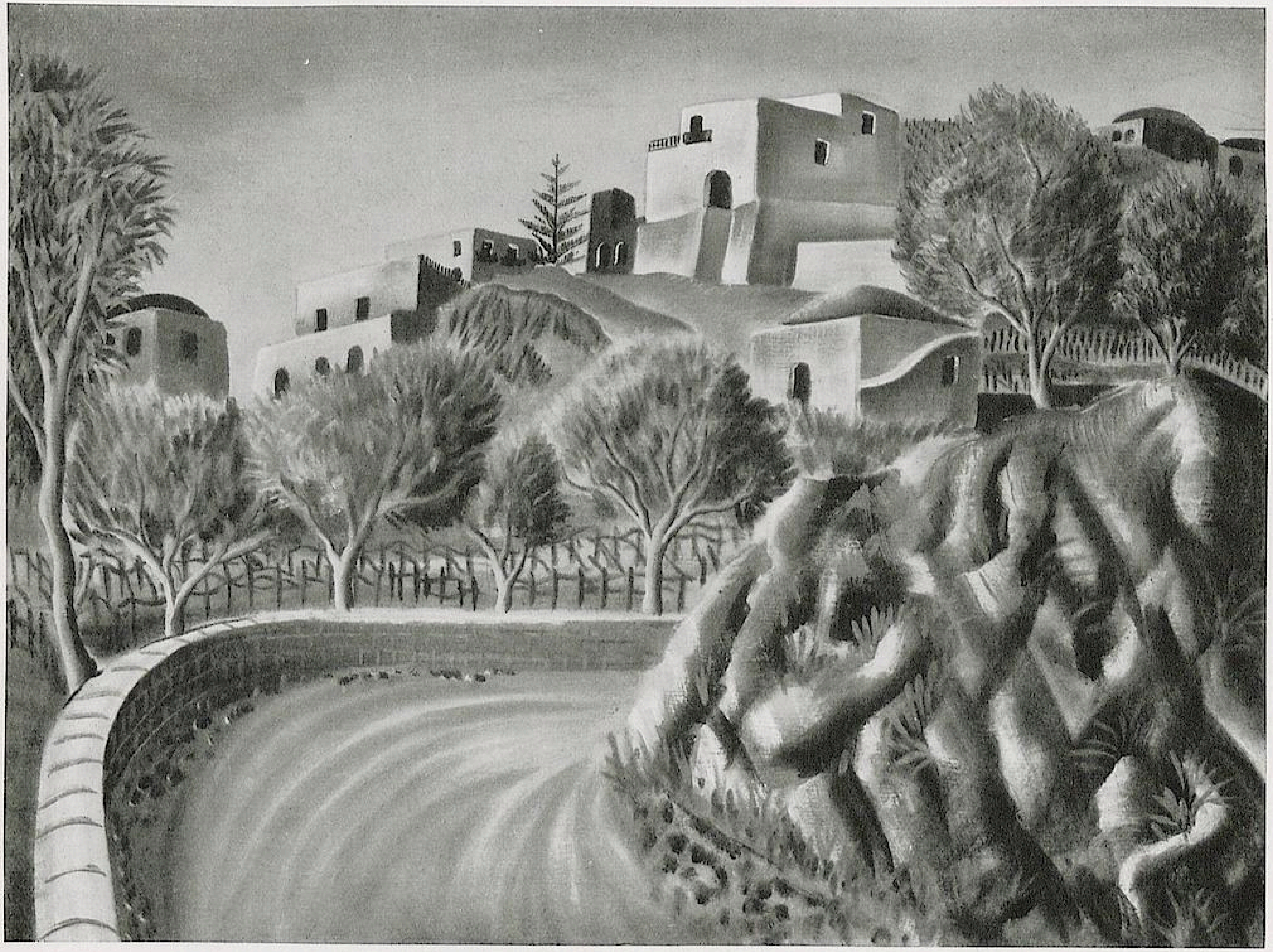
schmale Kost behagt ihm nicht, und er entfaltet eine sehr differenzierte Fülle von Tönen, die zu den linear und flächig gehaltenen Straßenveduten der Vorzeit wesentlich kontrastieren. Zerbe ist nicht mehr offensichtlich konstruktiv, er ist zu einer Selbstverständlichkeit der Gestaltung gelangt, wie es das farbig abgebildete Aquarell einer „Oberbayrischen Dorflandschaft" sehr reizend zeigt. Der suggestive Ausschnitt erinnert an intime deutsche Landschafter des 19. Jahrhunderts, an die kristallische Klarheit eines Haider etwa, und an die gläubige Diktion eines Henri Rousseau. Ein geheimer Reiz umwittert das Bildchen, ein, wie treffend gesagt wurde, „magischer Realismus", ein irrationales Etwas, das die feine Spürnase Uhdes vorgeahnt haben könnte. Man darf erwarten, daß sich die weitere Entwicklung und Neigung des jungen Malers Zerbe in dieser Richtung auswirken und vervollkommnen wird. Alfred Mayer

DAS MODERNE UND DAS MODISCHE

Alles Moderne hat einen heimtückischen Feind: das Modische. Heimtückisch wie sonst keiner. Alle Reaktion stellt sich dem Modernen offen gegenüber. Und gerade ihr Widerspruch treibt das sinnvoll Moderne hinauf auf ihre Gipfel, zwingt es zur äußersten Kraftentfaltung. Aber das Modische ist ein Gift, das zwischen den Falten des Modernen aufkeimt, das plötzlich aufgärt und mächtig wird, mächtig durch die betäubenden Gerüche, die es ausstreut. In den Kunstbewegungen ist dieser Prozeß oft sehr deutlich ausgeprägt: sobald eine moderne Kunstbewegung modisch wird, ist sie verloren. Wir haben noch alle in Erinnerung, wie ein snobistisches Kunstgewerbe den Expressionismus und den Kubismus ausbeutete — und ad absurdum führte. Das Modische ist wie der Welkgeruch einer Blüte — manchmal noch betäubend üppig und verlockend, aber eben doch schon Tod anzeigend und vernichtend. Wäre es nur an dem, daß das Modische Vollstreckerin eherner Lebens- und Sterbensgesetze sei. Wäre es nur so, daß jede moderne Bewegung am Schluß ihrer Wirkungskraft dem Modischen verfällt und von ihr ins Zeitengrab gerissen wird. Es wäre notwendiges Schicksal. Das Modische wäre dann eben ein pomphafter Leichenzug, den man vielleicht geschmackvoller wünschen könnte, der nun aber doch mal begangen werden muß. Man würde ihn traurigen oder frohen Blickes vorüberziehen lassen. Das ist aber nicht das Wesen des Modischen. Das ist gefährlicher. Es wuchert früher auf als erst in Sterbestunden solcher Bewegungen. Sobald eine solche ein gewisses Maß von Kraft und Geltung erkämpft hat, ist das Modische auch schon da, zwängt sich in alle Ritzen des breiten Lebens umher und gibt sich den Anschein, das Neue, das „Bessere", jedenfalls das Zeitgemäße zu verbreiten und zu befestigen in den Gemütern der Nachzügler. Und es wuchert aus, es verkrampft sich in die Auswüchse, in die versuchsweise aufgenommenen Gesten, in die begonnenen aber noch nicht zu Ende durchgeführten Experimente des Modernen. In der Musik und in der Architektur ist es zur Zeit am augenfälligsten. Erschreckend ist es zu sehen, was für Unfug das Modische da anstellt mit den ernst gemeinten Versuchen der Vorkämpfer. Gefährlich ist es nicht nur für die Allgemeinheit, die so getäuscht, um das wirklich Moderne betrogen wird. Gefährlich ist es aber vor allem für das Moderne selbst. Gefährlich nach zwei Seiten hin. Einmal kompromittiert es das Echte der im Fluß befindlichen Bewegung und lähmt so dessen Auswirkungsmöglichkeiten. Dann aber betäubt es die Kämpfer selbst. Es täuscht Erfolge auf der ganzen Linie vor, wo doch nur Surrogatschichten über das Alte gebreitet wurden.

Wahrlich, vor nichts muß der wirklich Moderne mehr auf der Hut sein als vor dem Modischen. Und er darf sich durch dessen Auswirkungen auch nicht einschüchtern lassen. Er muß bei dem klar erkannten Ziele bleiben, muß traurig lächelnd die Oberflächenerfolge des Modischen, die ja nur Trübungen der wirklichen Lage sind, wegstreichen aus seinem Blick. Muß modern bleiben trotz alles Modischen — sei es auch auf die Gefahr hin, von den Snobisten und Modisten als reaktionär verschrien zu werden. Dr. O. S.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KARL ZERBE. LANDSCHAFT AUS SÜDITALIEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL ZERBE. ITALIENISCHE STADT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DER MALER MAX SLEVOGT*)

Gelegentlich des 60. Geburtstages des Malers Max Slevogt konnte der Künstler in Berlin durch eine Reihe Ausstellungen gefeiert werden, die in der Vielfalt des Gebotenen einen Reichtum und Umfang zeigten, der für die Gegenwart ein fast einzigartiges Schaffen offenbart. Während im Kronprinzenpalais der Zeichner, im Kupferstichkabinett der Graphiker, bei Bruno Cassirer der Illustrator gezeigt wurde, schuf die Akademie mit einer großen Ausstellung des Malers den Mittelpunkt aller Veranstaltungen.

Über Slevogt ist viel geschrieben und noch mehr geredet worden. Heute, wo fast zweihundert Gemälde, die diese eine Ausstellung zeigt, ein totales Zeugnis eines in sich abgerundeten Werkes bieten, ist wohl der Zeitpunkt gekommen, wo man die Bedeutung des Malers würdigen kann, und wo man zugleich in der Lage ist, seine Grenzen zu erkennen. Es ist heute gleichgültig geworden, ob man einem Künstler das Etikett Impressionismus, Expressionismus oder neue Sachlichkeit auf die Brust klebt. Wenn Slevogt sich selbst im Vorwort seines Kataloges mit frischer Kampfeslust als Impressionist bekennt, einer Kunst, die der Welt endgültig die Augen geöffnet habe, und die die eingeborenen Träume des Blutes in freier Naturanschauung zu „realisieren" suche, so bedeutet dies nichts anderes als ein persönliches Bekenntnis. Mit unserer Stellungnahme hat dieser Ausspruch nichts zu tun. Wir versuchen heute den Menschen zu erfassen, der hinter dem Kunstwerk steht, und unsere Stellungnahme ist nur insofern bedingt, als wir aus unserer augenblicklichen Weltstunde heraus zu urteilen gezwungen sind.

Mit dem Jahre 1890 beginnt das ausgestellte Werk. Damals versuchte sich Slevogt nach vierjähriger Lehrzeit von seinem Münchner Lehrer Wilhelm v. Diez loszulösen in der Erkenntnis, daß die neue Zeit mehr von einem jungen Menschen erwarte, als die Errungenschaften der alten Meister nachzuahmen. Schon damals verblüffte der Künstler durch eine außerordentliche Sicherheit und eine lebendige Auffassungskraft. Bilder wie die „Mutter auf dem Sofa" oder das „Doppelbildnis der beiden Herren" lassen ihn bereits aus der großen Schar der damals in München vereinigten Begabungen heraustreten. Wenige Zeit später muß Trübner in seinen Gesichtskreis getreten sein. In dem Gemälde der „Danae" zeigt der Akt des Mädchens die gleiche Verkürzung wie das bekannte Bild Trübners, das auf den Christus des Mantegna zurückgeht. Davor sitzt eine alte Bäuerin, die in der Schürze den Goldregen auffängt. Schwer kann man sich heute noch vorstellen, daß dieses Gemälde bei seinem Erscheinen im Jahre 1895 in München einen Sturm der Entrüstung hervorrief.

Während dieses Bild farbig-trocken und recht konstruiert anmutet, so entdeckt man deutlicher, was in dem Maler steckt angesichts der Porträts des Baron von Schirding oder des Karl Voll. Dann findet man plötzlich ein helles Bildnis „Frau mit einem Fliederstrauß" in herrlichen lavendelblauen Farbtönen, sehr weich und zärtlich gemalt. Hier leuchtet auf einmal die ganze Bedeutung des Künstlers auf. Die Farbe musiziert heiter mit fließender Lebendigkeit und zugleich erkennt man, wie es dem Maler mehr auf dieses Musizieren etwa als darauf ankam, einen seelischen Ausdruck des dargestellten Menschen zu offenbaren.

Dann kommen wieder viele Bilder, die blaß und zuweilen völlig beziehungslos kalt sind. Zweifellos ist dieser Maler stärker von der inneren Bewegung einer augenblicklichen Inspiration abhängig als andere. Sie hält nicht immer mit seinem Willen zum Malen Schritt. So hat sich der Künstler häufig vor die Leinwand gesetzt, ohne diese innere Erregung zu verspüren. Dabei entstanden Bilder, die eine leere virtuose Hand zeigen, mag es das Maximilianeum von 1900 oder der Hindenburg von 1928 sein, und die nichts mehr von der im Grunde kraftvollen und reichen Persönlichkeit des Malers verraten.

Nach Slevogts Übersiedlung nach Berlin im Jahre 1901 spürt man, wie gut ihm die herbe, vorurteilslose, frische Luft der Reichshauptstadt bekam, und wie zugleich die Persönlichkeiten

*) S. unsere früheren illustrierten Aufsätze über Slevogt im Jahrgang 1905/6 März, 1914/15 Juli, 1915/16 März, 1920/21 Januar, 1922/23 Dezember.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Liebermanns und Corinths auf ihn überstrahlten. Damals begann sich endgültig jene Aufhellung und Durchleuchtung durchzusetzen, die später zu den stärksten Werken des Künstlers führte. Diese starken Werke, die unsere Zeit überdauern werden, liegen nicht in den großen Kompositionen. Wenn man bei einem Bild wie „Der Ritter und die Frauen", das 1903 entstanden ist und in den Besitz der Dresdner Galerie kam, nicht verkennt, wie bravourös und brillant es gemalt ist, wenn man den Reiz der Gruppenbewegung zu würdigen weiß und ahnt, was der Maler damit sagen wollte, so kann man doch nicht verkennen, wie unglaubhaft und unsinnlich das Ganze wirkt, und wie diese unbeteiligte Kühle dem Thema und der Aufgabe widerspricht. Emil Waldmann feiert in seiner Slevogt-Biographie den weißen d'Andrade als eine der bedeutendsten Schöpfungen des Künstlers und gibt ihm vor Corinths „Florian Geyer" den Vorzug. Sicherlich gehört dieses Bild zu den stärkeren Werken des Malers. Aber es gelingt nur mit Mühe, heute noch in lebendigen Kontakt mit ihm zu treten. Der sprühende Augenblick, der es schuf, ist verrauscht.

Die Bedeutung Max Slevogts glauben wir heute an anderer Stelle zu entdecken. Jene wundervollen tänzerischen, musizierenden Improvisationen mit ihrem farbigen Reichtum weit gespanntester Phantasie, wie sie in einer großen Reihe kleinerer Gemälde zum Ausdruck kommen, scheinen uns wert genug zu sein, Max Slevogt in der Geschichte der Malerei einen besonderen Rang einzuräumen. Das kleine Bild „Don Quichotte" von 1907 mit seinem skizzenhaft phantasierenden Pinsel mit der Atmosphäre, die es umweht, mit seinen fliegenden Gestalten, die wie mythische Figurinen erscheinen, hat in der deutschen Malerei nicht seinesgleichen. Diese kleinen Kunstwerke, mögen sie „Don Juans Ende", „Simons Blendung" heißen, mögen sie ein Souper bei dem Prinzen Luitpold in Nymphenburg wiedergeben, oder eine süddeutsche Weinlaube mit Kindern, bei der man die Erde dampfen sieht, und den Gesang über den Feldern hört, oder mögen sie schließlich gar die schaumgeborene Aphrodite zeigen, die mit Tritonen und wehendem Haar auf einem unermeßlich blauen Meere segelt — alle diese Bilder sind durchsprüht von einem Funkentanz der Lebendigkeit, der den Beschauer packt.

Diese Geburt aus dem schöpferischen Augenblick kommt auch den Porträts Slevogts oft zugute. Dann, wenn der Künstler sich aus innerlicher Berufung vor die Leinwand gesetzt hat und nicht nur auf eine äußere Veranlassung hin, dann funkeln und sprühen die Köpfe aus dem Zentrum her mit seltsamer Intensität wie bei dem Porträt des Architekten Roll, den Köpfen des Prof. Plesch oder Max v. Wassermanns und man verzichtet gern darauf, daß hier das im tieferen Sinne Typische eines Gesichtes, gewissermaßen der Mensch gegenüber der Ewigkeit (Corinth!), wiedergegeben wurde. Denn hier wurde im Nu erhascht die strahlende Vitalität eines einmaligen und individuellen Ausdrucks.

Jene Farbskizzen der musikalischen zarten Inspiration fanden ihre Erfüllung in einer Serie von Bildern, die nicht nur das Wesentlichste sind, was Slevogt geschaffen hat, sondern überhaupt zu den hervorragendsten Werken der Landschaftsmalerei gehören. Es handelt sich um jene, 1914 in Ägypten geschaffenen Gemälde. Hier hat der Maler seine letzten Möglichkeiten erfüllt und der Weg von der improvisierten Skizze ist hier organisch in das vollendete Werk hineingewachsen.

Mit einer in der Tat schöpferischen Genialität hat er einen neuen und noch nie erhörten lichten Farbenzusammenklang geschaffen. Der saftige feuchte Pinselstrich gleitet bei aller Kraft mit unerhörter Leichtigkeit über die Bilder, die zart und schwebend als Gewächse der Natur nicht verraten, wie fest und einmalig sie komponiert worden sind. Hier eröffnet sich bei aller Kargheit ein phantastischer Spielraum über das Erlebnis Afrika, und wer die Helligkeit und azurblaue Strahlung dieser Bilder in sich aufgenommen hat, vergißt sie nicht wieder.

Bruno E. Werner

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DAS MODERNE FRAUENBILDNIS

ZUM WETTBEWERB DES „REICHSVERBANDS BILDENDER KÜNSTLER"

Im März überraschte ein Kunstfreund, Herr Georg Schicht, die Kunstwelt mit der Auslobung eines Preises von M. 10000 für das „bestgemalte Frauenbildnis des Jahres 1928". Das Eigentumsrecht an dem preisgekrönten Bild beanspruchte er nicht, sondern wollte nur die Leistung des Künstlers belohnt sehen. Der „Reichsverband bildender Künstler" hat diesen Wettbewerb unter allen in Deutschland lebenden Malern ausgeschrieben, und am 1. Oktober, also ein halbes Jahr nach der Ausschreibung, wurden 365 Werke angemeldet. Ein Preisgericht, dem Professor Fritz Erler, Leo von König (später in dessen Vertretung Max Pechstein), Fritz Reusing, Hans Baluschek, Dr. Max Osborn, Dr. Wilhelm Hausenstein und, als Vertreter des Stifters, Hanns Kropff angehörten, hat aus dieser Menge endlich 26 Porträts in die engere Wahl gestellt, die bei Fritz Gurlitt in Berlin und dann in anderen großen Städten des Reichs als geschlossene Ausstellung vorgeführt werden. Der Preis wurde, nach sehr eingehender Beratung aber endlich doch einstimmig dem von Willy Jäckel eingereichten Bild (Abb. auf S. 111), zugesprochen, weil in ihm „ein ausgeprägter Typus der modernen Frau mit allen künstlerischen Mitteln am stärksten zum Ausdruck gekommen sei".

Die Kritik der Bedenklichen, die gleich bei der Ausschreibung geäußert wurde, die Entstehung eines überragenden Meisterwerks, auf die der Preisrichter hinziele, lasse sich nicht von außen her beeinflussen, spricht zwar etwas Selbstverständliches aus, trifft aber insofern daneben, als auf ein solches Wunder wohl nicht gerechnet, vielmehr mit einem entschlossenen Querschnitt durch die Gegenwart eine Belebung der Porträtkunst überhaupt und für die Zukunft beabsich-

WILLY JAECKEL
Mit dem Preis von 10000 M. ausgezeichnet

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

tigt wurde. Der hohe Preis bildete nur den Anreiz für eine allgemeine Beteiligung und war schließlich nicht anders gedacht, als die bedingte Bewertung des Ergebnisses, wie es eben sein würde. Da das Preisgericht nachdrücklich ein „im Ganzen beachtliches Niveau der deutschen Porträtkunst“ festgestellt hat, darf man dem Stifter für seine Anregung dankbar sein. Ein, historisch mit längeren Zeitspannen der Entwicklung Rechnender, ein Museumsdirektor etwa, würde vielleicht die Porträts der letzten 5 oder 10 Jahre eingefordert und damit größere Chancen für einen künstlerisch bedeutsameren Fischzug gewonnen haben. Aber gerade mit dieser Überlegung stoßen wir auf den Kernpunkt des eigenartigen Unternehmens.

Den Querschnitt durch ein einziges Jahr mochte wohl nur ein Außenseiter, ein, nach einem Goetheschen Wort, durch die Hintertüre ins Problem frisch Einbrechender wagen, der es in solchem Doppelsinne tat: das augenblickliche Können der Künstler, zugleich aber auch die typische Eignung der Frau der Gegenwart als Modell festzustellen. Vielleicht war es dies, was den Preisstifter mehr noch als die künstlerische Zielsetzung fast unbewußt reizte: die Frage nach der kulturhistorischen Reife der Frau. Immer wenn die Gesellschaft sich neu schichtet, neu bildet, mit neuen Idealen sich durchdringt, neue Ziele für die Allgemeinheit aufrichtet, dann formte die Frau ihr Wesen neu; ihr Auftreten und Aussehen veränderte sich allmählich und gewissermaßen unter der Oberfläche, bis große Künstler auftraten, die schärfere Augen, impulsivere Gestaltungskraft hatten als die anderen, und diesen neuen Frauentyp, nach dem sich dann wieder die große Menge der Frauen richtete, kulturgeschichtlich festlegten. Nur andeutungsweise und ohne Anspruch auf Vollständigkeit seien die Namen einiger solcher Künstler aus dem vorigen Jahrhundert herausgegriffen: David und Ingres, Runge und Waldmüller, Makart und Albert von Keller, Whistler, Lavery und Lenbach. Daß das Preisgericht der Aufgabe des Wettbewerbs einen solchen Sinn auch unterlegte, beweist sein oben angeführtes Doppelurteil. Ein Bild, das in diesem Doppelsinn das malerisch beste und zugleich kulturgeschichtlich typischste war, herauszufinden, ist den Juroren sicher nicht leicht geworden, und so frisch und liebenswürdig das Jungmädel von Willy Jäckel dargestellt, so sicher und meisterlich es in einem Geist heruntergemalt ist, die Preiskrönung muß dennoch als eine relative Verlegenheitsentscheidung bezeichnet werden, womit weder den Preisrichtern noch dem Preisträger ein Vorwurf gemacht wird. Der Grund liegt darin, daß der Querschnitt „kulturgeschichtlich“ zu früh geschehen ist. Ich bin überzeugt, daß Jäckels Bild auch noch in späterer Zeit als eine tüchtige und charakteristische Leistung gern anerkannt werden wird, aber der Künstler wird selbst nicht sagen, daß es, von der eben geschilderten Seite aus betrachtet, nun den Typ der Frau von 1928 darstellen kann, der in gedachtem Sinn maßgebend sein oder werden könnte. (Das Preisgericht spricht ja auch nur von einem Typ und erkennt damit an, daß eine vollkommene, nämlich allseitige Repräsentation nicht erreicht ist.)

Bisher repräsentierte die „Dame“. Was den inneren Begriff dieses Wortes, also die niemals zu verfehlende Unterscheidung von der Halb- oder Nichtdame betrifft, wird sie es auch künftig und für alle Zeiten tun. Aber in Auftreten und Erscheinung bereitet sich doch, wie wir ja alle wissen und sehen, eine merkliche Änderung vor, die von der Seite der sozialen Selbstständigkeit und des Sportes kommt. Man wird gern anerkennen, daß das Jungmädel eine erfreuliche Wandlung durchgemacht hat, von der Type des zuweilen etwas unweiblichen Wandervogels bis zur „neusachlichen“, unsentimentalen Entschlossenheit, wie Jäckel sie darstellte, und wird das Vertrauen haben, daß es sich einmal zur Dame entwickeln wird; aber es würde wohl selbst ein helles Lachen anstimmen, wenn man ihm sagen wollte, daß es jetzt schon an der Stelle, die bisher von der „Dame“ eingenommen wurde, die deutsche Frau repräsentiere.

Lassen wir die Forderung des „Jahres 1928“ beiseite, weil sie verfrüht kam, und betrachten wir das Ergebnis des Wettbewerbs nur vom künstlerischen Standpunkt, so sieht es gleich ganz anders aus, und man darf sich einer guten, geistigen wie handwerklichen Tradition der deutschen Porträtkunst erfreuen. Zwar tritt das früher so allgemein auch von den Künstlern geforderte „Bildmäßige“ sehr zurück, und man fand nur ganz wenige Bilder, auf denen das Modell in eine Umgebung gestellt und mit ihr malerisch zur Einheit gebracht wurde; ja es ist fast eine Scheu vor der Staffage, vor dem Milieu, dessen bevorstehende Änderung man zu ahnen scheint, zu betonen. Um so mehr durfte man sich gelegentlich freuen über das erfolgreiche Streben einiger Wettbewerber, ihre Auf-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BERNHARD MÜLLER. DAMENBILDNIS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GEORG W. RÖSSNER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GERT HEINRICH WOLLHEIM

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EUGEN SPIRO

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WOLF RÖHRICHT

gabe psychologisch zu nehmen und das innere Wesen ihrer Modelle zu offenbaren.
Da ist das stille, aber sehr fein gemalte Bildnis von Bernhard Müller-Dresden, dessen Dame in sicherlich echter Haltung träumerisch am Beschauer vorbeiblickt, ein liebenswerter Charakter, der zurückhaltend sich nur wenigen zu öffnen versteht. Dann das in guter Leibl-Tradition gemalte Bildnis von Constantin Gerhardinger; in Ausdruck und Bewegung von ungewöhnlicher Lebendigkeit, ein quecksilbriges Wesen und dennoch voll eigenartiger Hemmungen. Das Bild von Gert Wollheim, etwas kühl in der Farbe, aber als Porträt interessant. Eine schlanke Dame in braunem Mantelkleide vor ferner, in grünlichen Nebel getauchter Stadtarchitektur, von Oswald Poetzelberger. Auf Pergament mit großer Sorgfalt durchgemalt eine Sitzende vor japanischer Staffage von Werner Peiner. Eine aufs Dekorative abgestimmte Gestalt von Hanns Haas, eine gute Beleuchtungsstudie von Arno Drescher in Dresden. Harold Bengens sympathisches Frauenporträt in ganzer Figur auf Goldgrund, einer Dame, die augenscheinlich Sport und schönes Denken zu vereinigen weiß. Erwähnen möchte ich noch das durchgeistigte Pastell einer alten Dame von A. Henrich in Düsseldorf und das Bild seiner neunzigjährigen Mutter von Otto Marcus; ein nervös gemaltes und sehr lebendiges Bildnis einer Dame in persönlicher Gewandung von Julie Wolfthorn; eine flotte Dame mit japanischem Schirm von G. W. Rößner im Freilicht; eine dekolletierte Dame in sehr eng anschließendem, stark ornamentiertem Gewand von Irme Goth, und eine demaskierte, vom Rücken gesehene Pierrette in

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Weiß von Colombo Max. Damit ist die Reihe der wirklich guten Bilder noch längst nicht erschöpft, und man könnte noch viele Namen und Bilder aufzählen. Es sei aber hiermit genug, da wohl die Mehrzahl der Leser Gelegenheit haben wird, die durch die Städte wandernde Ausstellung selbst zu sehen.

Aber nein, ich muß doch noch einmal zu den vielen Bildnissen von Jungmädeln zurückkehren von Hans Baumann in Würzburg, Werner Fechner in Weimar, Eugen Spiro in Berlin, Lotte Laserstein und Helene Starck in Berlin. Wenn man sie so beisammen sieht, so möchte man doch diesem „Typ" den Sieg prophezeien. Und damit wären Wettbewerb und Preisrichter gerechtfertigt.

Fritz Hellwag

HANNS HAAS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CONSTANTIN GERHARDINGER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LAURENT A. KELLER. PORTRÄTBÜSTE MARY WIGMAN

IGNIS. VON DER TECHNIK DES SCHÖNEN

Unter dem okkulten Namen „Ignis“ arbeitet seit 30 Jahren in Rom ein origineller Denker, so geheimnisvoll in seinen Studien wie je ein Alchymist. Unter seinem gewöhnlichen Namen ist er dagegen als eleganter Kavalier bekannt. Er heißt Ruggero Musmeci Ferrari Bravo, stammt aus Sizilien und errang als Dichter einen Erfolg, als sein Drama „Rumon“ im Stadion des Domitian auf dem Palatin aufgeführt wurde. Sonst ist er Bildhauer, Advokat und Arzt . . . in seiner Vielseitigkeit ein wiedergeborener Mensch der Renaissance. Vor allem beschäftigte ihn ein Problem, das die Renaissance bewegte, das einst Leonardo begeisterte. Schon die Griechen, besonders Polyklet hatte dies Studium in Atem gehalten und in Ägypten weise Stirnen in Falten gelegt, es schien eng verwandt mit den Aufgaben der Quadratur des Zirkels, des Lebenselixiers, der Verwandlung der Metalle.

Diesen einst für unlösbar erklärten Fragen geht die Gegenwart beherzt entgegen und so verbiß sich Ignis in das Problem des Schönheits-Kanons, der sogenannten göttlichen Proportion. Wie muß der Mensch beschaffen sein, um vollständig schön zu wirken? Läßt es sich errech-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

L. A. KELLER MÄDCHENKOPF

nen, messen, technisch darstellen oder nur gefühlsmäßig ertasten? Heute, da Technik alles meistert, sollte sie nicht auch das Schöne meistern? In diesen Gedanken vertiefte sich Ignis in seiner faustähnlichen Werkstatt heimlich Jahr für Jahr, bis er endlich, plötzlich sein „Heureka" ausrufen konnte. Triumphierend verkündete er es und gewährte einer Reihe berühmter Sachverständiger Einlaß, das Ergebnis seiner Studien zu bestaunen, Museumsdirektoren, Künstlern, Professoren der Anatomie. Staunend betrachteten sie zwei überlebensgroße Köpfe, die der Künstler Romulus und Venus nannte, und die an reiner Schönheit nach allgemeinem Urteil hinter keinem der antiken Bildwerke zurückstanden, fehlerloser noch als diese. (Vielleicht ist Fehlerlosigkeit ihr Fehler?)

Ignis aber behauptete, diese Köpfe weder nach lebendem Modell, noch von einer „certa idea" getragen, wie Raffael die Inspiration nannte, geschaffen, sondern einfach technisch errechnet und nach dem aufgestellten Kanon menschlicher Proportion geknetet zu haben. Die Messungen waren mit Stecknadeln am Gips bezeichnet und wurden von Nadel zu Nadel mechanisch ausgeführt. Die Berechnung selbst hält er noch geheim. Bereits knüpft sich manche Spekulation daran. Schon ist die Musik gespenstisch in Apparate gebannt durch allerlei Erfindungen und mechanisiert in der Wiedergabe. Soll die Skulptur, bis jetzt zu den freiesten Künsten gehörig, Mechanisierung erfahren und schöne Bildwerke ausgerechnet statt empfunden werden? Soll jeder nach Rezept eine Venus von Milo, einen Apollon herstellen können? Oder besteht das Geheimnis des Ignis darin, daß er ein bedeutender Bildhauer ist und daß ihn die Zahlen nur angeregt haben, aber nicht bestimmt? Unter anderem verspricht sich unsere auf Körperpflege eingestellte Zeit auch den Erfolg, lebende Menschen nach dem Schönheits-Kanon zu entwickeln, durch Übungen und Apparate. Aber noch hütet Ignis sein Geheimnis.

A. v. Gleichen-Rußwurm

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LAURENT A. KELLER. PORTRÄTBÜSTE EINER JAVANISCHEN TÄNZERIN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

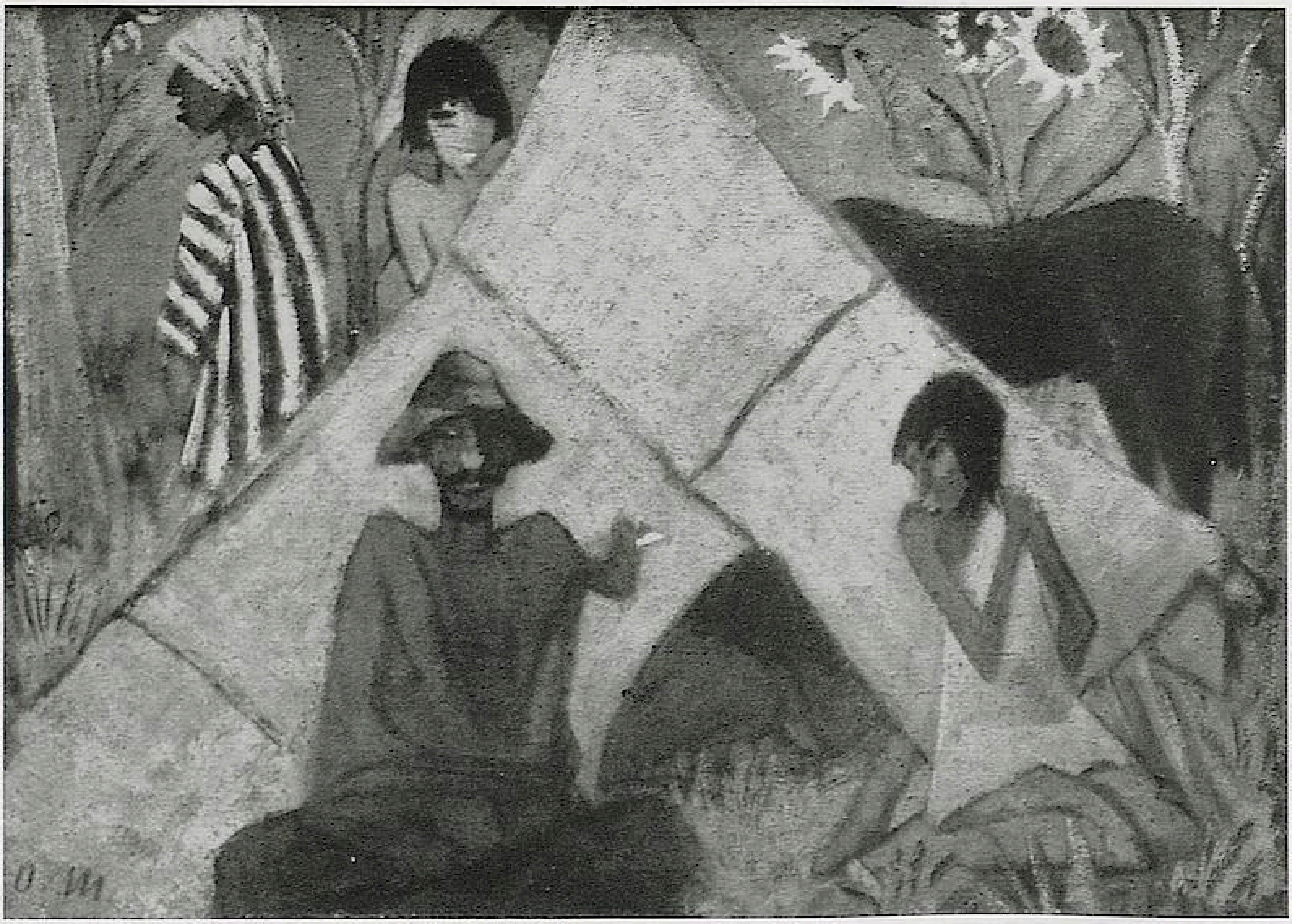
OTTO MUELLER. SCHWARZES WASSER

OTTO MUELLER

Immer wieder nimmt diese leise Kunst das eine Lied dämmernden Verharrens auf, das sie seit jeher tönt. Junge Nacktheit, schmal und spröde von Wuchs und Gebärden, kauert lässig im Ufergrase waldumschlossener Teiche, eingegangen in die heilige Untätigkeit der Natur. Oder Zigeuner, schweigsam hingehockt um ihr Zelt, aus dunklen Blicken in den Abend lauschend, Zigeunermädchen mit eckigen Gliedern, beklemmend in ihrem düsteren Gleichmut. Pferde weiden still vor sich hin, badende Frauen gleiten scheu durch die traumkühle Flut. Ein paar niedere Häuser an einem trägen Wege, zwischen Bäumen irgend ein schlichter Platz in sich weilender Abgelegenheit. Köpfe sodann, sacht vorgeneigt, als trieben sie langsam in matter Strömung, eigentümlich gezehrte, von einem sanften Phlegma erfüllte Antlitze, sinnenden Auges reglos ins Leere gewandt. Schließlich Jüngling und Mädchen, behutsam zueinander getreten, kindhaft schüchterne und kindhaft selbstverständliche Körper, in zager Zärtlichkeit der Berührung verharrend. Da sind die wenigen stets wiederkehrenden Gesichte eines bis zur Monotonie gleichgestimmten Gestaltens, Abwandlungen immer wieder desselben Grund-

Anläßlich einer Ausstellung in der Galerie Ferd. Möller, Berlin.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

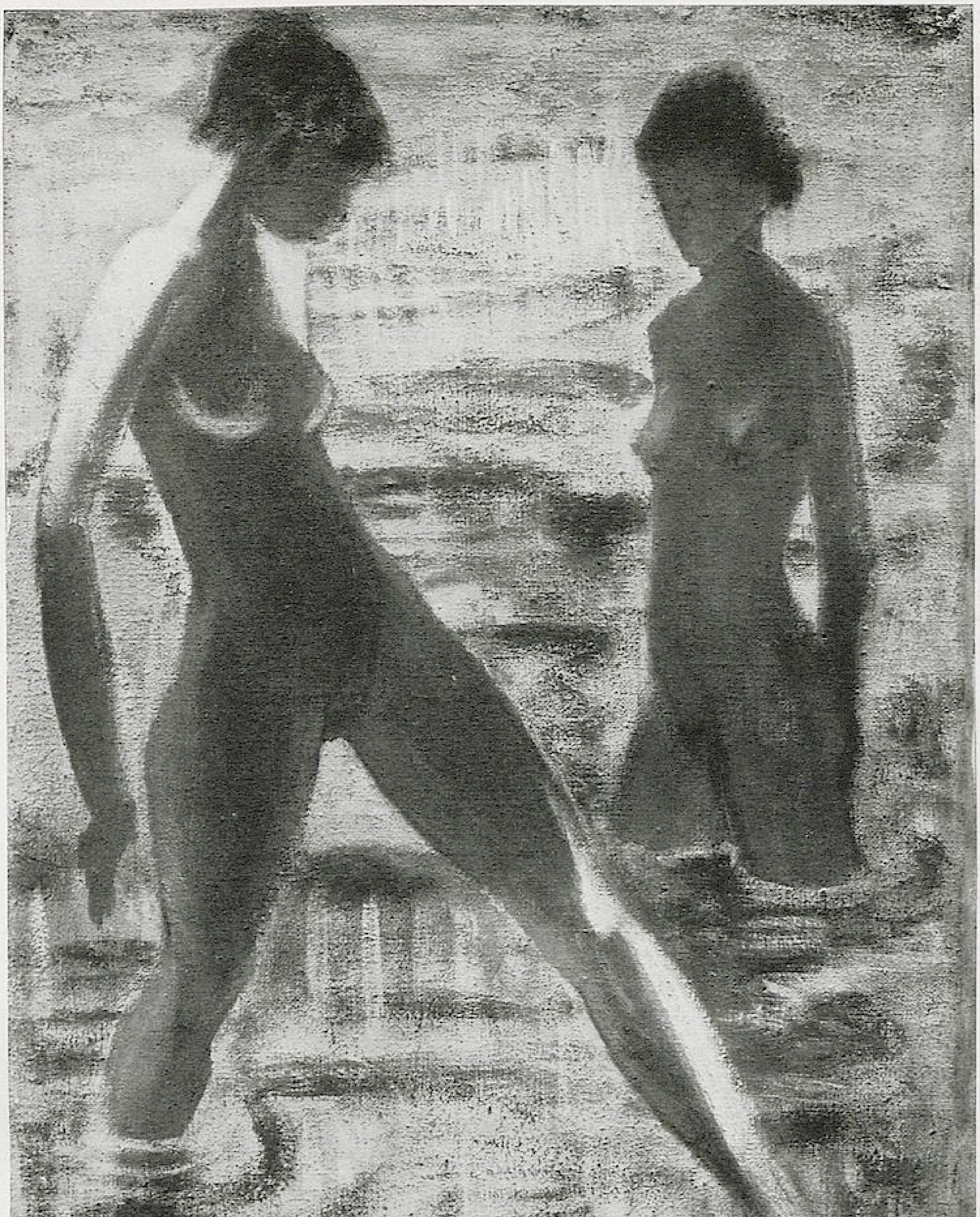


OTTO MUELLER. ZIGEUNER

klanges. Alle Äußerung schwingt ein in jene eine Lyrik vegetativen Hinsäumens, noch den lebhafter bewegten Umriß einer Tänzerin dämpft und verhält das gleichsam Schleppende der Kurven, die schlaffe Rhythmik des gebogenen Leibes. Wenn etwas aufglüht in dieser Kunst, so allenfalls die Schwermut des Verstummens in einem braunen Gesicht, eine milde Inbrunst der Schwärzen und Tiefen. Nichts Jähes ist in ihr, ein einziges Adagio reihen sich die Bilder, Wellen immer wieder nur desselben Musizierens über die Schönheit jenes kontemplativen Vorsichhin, in deren Bann Otto Mueller so durchaus steht, daß kein anderes Erlebnis in ihm Raum findet. Diese gewiße Eintönigkeit seines Werkes ist wie eine Fuge der melodischen Muße, die jede einzelne Komposition als elementarer Gehalt bestimmt. Sie langweilt so wenig wie die Eintönigkeit des Wellenschlages. Immer wieder nimmt diese leise Kunst das eine Lied dämmernden Verharrens auf, doch aus der Unerschöpflichkeit einer Wesenstiefe tönt es immer erneut als ein einziges.

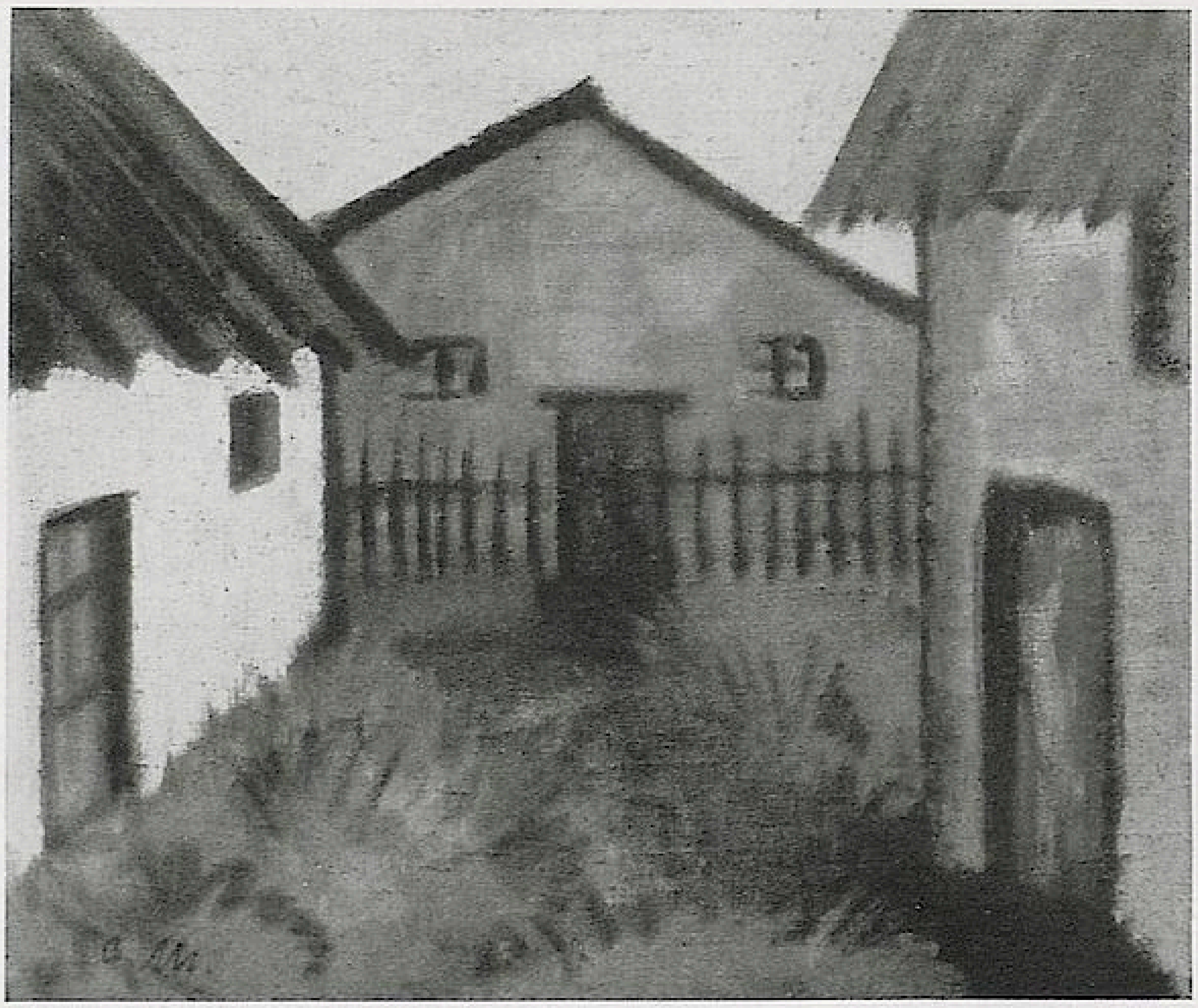
Auch in seiner Ausdrucksweise hat sich Otto Mueller, heute doch bereits über die Fünfzig hinaus, nicht sonderlich gewandelt. Seine Bilder sind immer schon bewundernswürdig durchkomponiert gewesen, bezwingend gerade durch die auswägende Verteilung und Verschränkung der Figur, durch die wohlklingende Gliederung der Fläche. Mittlerweile hat sich deren Bau noch weiter befestigt, die Formen fügen sich oft fast symmetrisch zueinander, reimen sich mit einer gewissen Evidenz. Die immer stärkeren konstruktiven Tendenzen der allgemeinen Entwicklung haben den Künstler in seiner Bemühung um Bildstatik offenbar gefördert. Desgleichen erscheint im Gegensatz zu der früher meist ganz lockeren Tönung und skizzenhaft leichten Konturierung heute die farbige Fläche

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OTTO MUELLER. BADENDE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OTTO MUELLER, DORFHÄUSER

dichter und schwerer gewoben. Sie hat sich konsolidiert und gesättigt, die einzelnen Komplexe heben sich sammetig leuchtend voneinander ab, während ehedem der Pinsel die Figur flüchtiger umschrieb und nur zart aus der verschwebend angedeuteten Umgebung sonderte. Aber diese Unterschiede bedeuten neben den bleibenden Eigenheiten der Diktion nicht viel; indem man sie begrifflich hervorsucht, übertreibt man sie schon. Im wesentlichen ist Otto Mueller nicht von der einmal gefundenen Art gewichen, die bei manchem herberen Zug nie annähernd so schroff und trotzig war wie die der einstigen Gefährten im Kreise der „Brücke": nie brodelnd und ungetüm wie Noldes zyklopischer Expressionismus, nie sinnlich und kraß wie Pechsteins Anfänge, nie lapidar wuchtend wie Schmidt-Rottluffs kubisch monumentalisierendes Gestalten, auch nicht von der kühnen Bizarrerie eines Kirchner und selbst nicht entfernt so asketisch steil wie Heckels Konzeption des in seine Einsamkeit verbannten Menschen, mit der Otto Mueller stilistisch und imaginativ noch am ehesten übereinstimmt. Daher konnte er eine im ganzen beschwichtigte, ihrer künstlerischen Auffassung nach unleidenschaftliche, die Harmonie des Zuständlichen aufsuchende Zeit an sich herankommen lassen, ohne sich ihr besonders anpassen zu müssen.

Weder im Sentiment noch gar in seiner Bildmethode entspricht Otto Mueller dem, was eine idyllisierende Richtung des Nachexpressionismus kennzeichnet. Deren kühler Genauigkeit ähnelt er in keinem Zuge; seine Malerei bringt wenige matt glutende Farben weich schattend auf einen rauhen Grund, webt sie gobelinhaft zur Fläche, ohne im mindesten plastische Klärung anzustreben. Einzelheiten werden aufgeschluckt von der porösen Gedämpftheit eines um so tieferen und geheimnisvolleren Klanges, eingesogen zumal von der sanften und sammelnden, nur das Ganze der Haltung umfangenden Zeichnung. Allein der Rhythmik des Umrisses ist die Bildgestalt anvertraut, das Umgrenzte versinkt gleichsam in sich selbst, um nur durch die Resonanz, die es dem Umriß verleiht, am Ausdruck teilzuhaben. Die Innenzeichnung beschränkt sich auf eine erdenklich abgekürzte,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

etwa in einem einzigen leisen Akzent bestehende Andeutung. Ebenso entsagt der Grund hinter den Figuren jeglicher Schilderung, auch er beschwingt und vertieft nur durch sein musikhaftes Schwanken und Schimmern das Melos der Körpergebärde, wie es etwa das ganz eigen in blauem Mollklang gehaltene Stück der Badenden weist, das hier abgebildet ist, — oder begnügt sich sogar, die thematische Grundlage des Bildaufbaus anzuschlagen und so zu seiner Statik beizutragen, wie z. B. das Zeltdreieck in dem Zigeunerbild. Nichts also von der bis ins einzelne deutlichen und scharfen Ausführlichkeit der nachexpressionistischen Darstellungsweise, und vollends keine Statik des teilnahmslosen Konstatierens, sondern ein reicher Gefühlsgehalt als inneres Schwergewicht und die Einfachheit der Ausdrucksmittel erst besiegelnder Sinn.

Diese Kunst, ganz und gar erfüllt von der Poesie des Passiven, ist um keinerlei Aktualität bemüht und war es nie. Hingegeben ganz an die Ruhe des Zeitlosen, wie sie atmet aus der anmutig-schwermütigen Gelassenheit schlank zwischen die Bäume gelehnter Leiber, ausgebreitet ist über dem kleinen schwarzen Wasser im einsamsten Gemach des Waldes, lebt sie selbst, ohne ihre Alterszugehörigkeit irgend zu verhehlen, außerhalb des Zeitlichen. Wer etwa, aus dem Verlangen der Stunde nach rigoroser Aufdeckung des Tatsächlichen heraus oder nach nüchterner Formulierung des Existenzschemas, solche in jedem Zuge wie in ihrer Totalität innig verhaltene und saumselige Kunst als überholt abfertigen wollte, der würde verkennen, daß nur das zeitliche Pathos, nur die heftige Willensdokumentation von gestern verdrängt wird durch die programmatische Dringlichkeit des Heute, während die Offenbarung der zeitentrückten Daseinssubstanz, die Gestaltung der Muße als der gelebten und andächtig bewußten Melodie allen Wesens und Währens soweit jede Aktualität überdauert, wie ihr Vermögen an Schönheit und Ahnung, an Vollkommenheit und Unendlichkeit sie trägt.

Willi Wolfradt

OTTO MUELLER. PFERDE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANK BUCHSER. STIERGEFECHT

FRANK BUCHSER

Wir legen an keine Epoche der Kunstentwicklung einen so strengen Maßstab an wie an die jüngstvergangene, der wir gerne von vornherein, gleichsam um unsere eigene Gegenwart zu rechtfertigen, von der negativen Seite her oder doch mit gesteigertem Kritizismus gegenübertreten. Daher kann es nur gut tun, wenn Jubiläen oder andere Anlässe uns zwingen, die Leistungen der letztvergangenen Generationen wieder einmal neu zu betrachten. Wenn wir auch manchmal konstatieren, etwas historisch Gewordenem gegenüberzustehen, so kann doch die erneute Stellungnahme für die lebendige Wertung dieses Historischen und gleichermaßen für unsere bewußte Einstellung zu unserer Zeit bedeutungsvoll werden.
Solche Überlegungen brachten schon die großen Böcklin-Ausstellungen in Basel und Berlin. Nun wurde kurz darauf in der Schweiz das Jubiläum eines etwas älteren Zeitgenossen Böcklins gefeiert, dessen nicht so allgemein bekanntes Lebenswerk, aufs neue in repräsentativer Form vereinigt, als starkes und lebensvolles Dokument einer Epoche wirkte und, mit neuen Augen gesehen, doch nicht ganz jenseits der Grenzen der aktuellen Gegenwart bleiben mußte. Zudem ist Frank Buchser (1828—1890) auch als Gesamtpersönlichkeit interessanter als mancher andere gute Maler seiner Zeit.
Wenn die Schweizerische Eidgenossenschaft durch das Departement des Innern die große Gedächtnis-Ausstellung für diesen Künstler durchführen ließ, welche in Solothurn, der Heimatstadt Buchsers, dann in Bern und kurz darauf in Zürich gezeigt wurde, so ehrte sie damit die großen Verdienste, welche der welterfahrene und energische Auslandschweizer sich um das Kunstleben und die öffentliche Kunstpflege in der Schweiz erworben hat. Fast immer im Ausland lebend, an Gefechte aller

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANK BUCHSER. DER KUSS. IM BESITZ DES KUNSTHAUSES ZÜRICH

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Art gewöhnt, und zudem allen lokalen Krähwinkeleien des Kunstbetriebes entrückt, vermochte Buchser durch seine angriffige Energie die Organisation der schweizerischen Künstlerschaft in ein neues Stadium zu bringen und die mühsamen Bestrebungen zur Schaffung eines nationalen „Salons“ als Manifestation des jeweiligen einheimischen Kunstschaffens und als Vermittler großzügiger Ankäufe von Kunstwerken, besonders von staatlicher Seite, der endgültigen Lösung zuzuführen. Im Todesjahre des Künstlers fand in Bern die erste Nationale Kunstausstellung statt.

Diese Aktivität und aktuelle Lebensnähe von Buchsers kunstpolitischer Tätigkeit sowie auch sein abenteuerliches Durchstreifen dreier Welten lassen Wesenszüge erkennen, welche auch in seiner Kunst vorherrschen. Gerade diese Einheit von Kunst und Leben, von Realität und künstlerischer Äußerung sichert ihm eine Sonderstellung und macht ihn heute wieder interessant und in gewissem Sinne aktuell. Seine Bilder geben exakte Beobachtung, durchgearbeitete Realistik; eine unerschöpfliche Freude an der objektiven Erscheinung der Lebensbilder wirkt sich darin aus. Und doch ist alles voller Romantik, voller Phantasie und beseelt von jener Lust am Exotischen jeder Art, die sich damals noch unumwundener und naiver aussprechen durfte als in der Generation eines Gauguin, wo man bereits seine Kulturmüdigkeit auf Reisen schickte.

So besitzt der Realismus Frank Buchsers, der manchmal zum impressionistischen Lichtphänomen, aber noch viel öfter zur Poesie des fremdartig kostümierten Genrebildes hinüberneigt, einen sinnlichen Glanz, eine phantasievolle Durchgeistigung des Materiellen, eine Beseelung des Objektiven, wie sie uns heute, unter anderen Bildvorstellungen allerdings, wieder höchst begehrenswert erscheinen. Man war so sehr daran gewöhnt, daß der Maler das Bild als Welt für sich der übermächtig gewordenen Daseinswelt trotzig gegenüberstellte und in selbstherrlichem Drang sein stilles Ressentiment Gestalt werden ließ, daß man etwas aufatmet, wenn man diese naive Hingabe an die schöne Erscheinung des Realen auf sich wirken läßt. Denn Buchser hat nicht wie andere Reisemaler pittoreske Sujets gesucht, sondern im Bilde von fremden Ländern und Menschen den glücklichen Optimismus seines Wesens und zugleich das Lebensgefühl einer unentwegt daseinsfrohen Epoche Gestalt werden lassen. E. Briner

FRANK BUCHSER. SPANISCHE KRIEGSSZENE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANK BUCHSER. OLIVENHAIN AUF KORFU

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

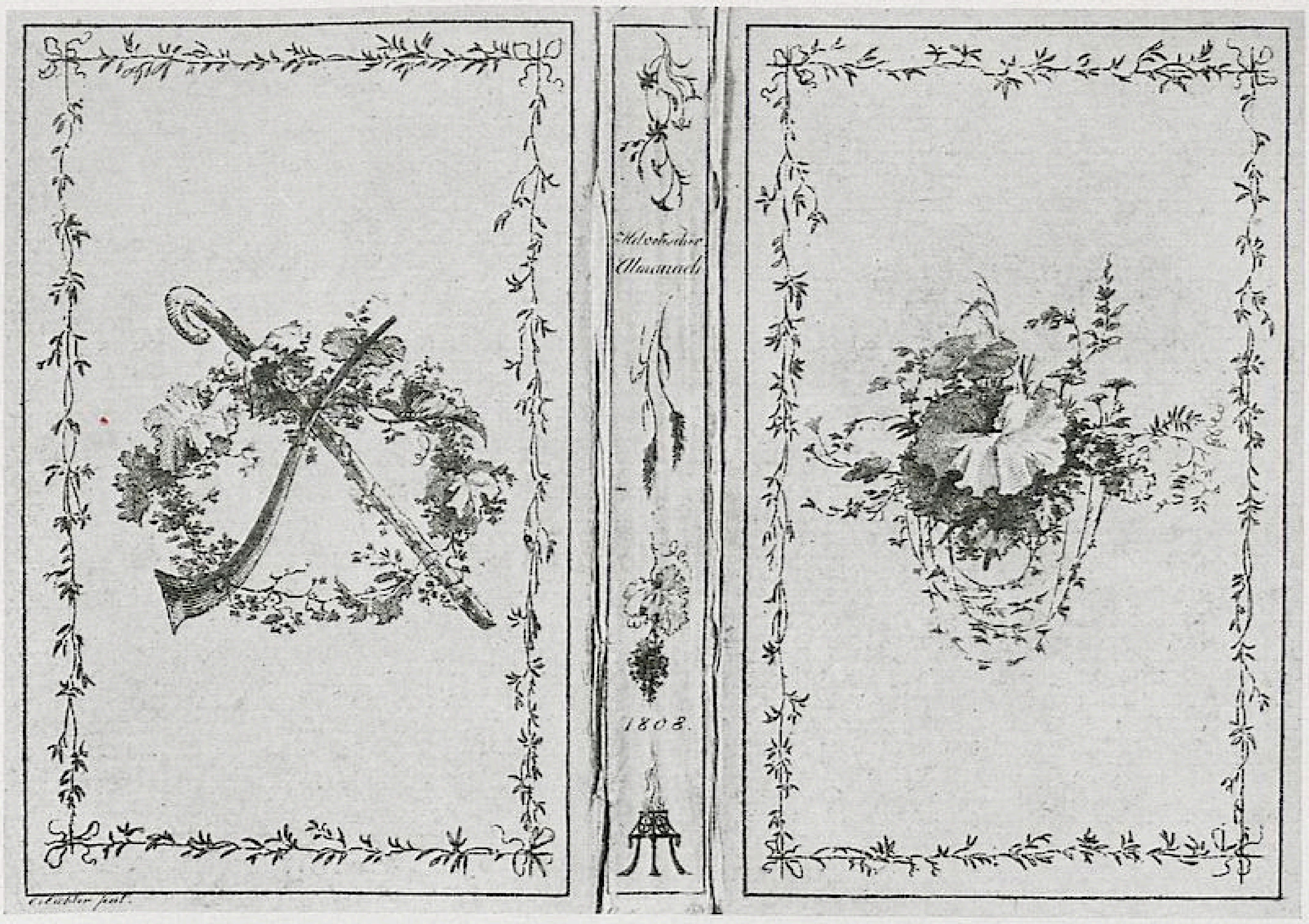
TASCHENBUCH
zum
geselligen Vergnügen.
Herausgegeben
von
W. G. BECKER.
Ein und Zwanzigster Jahrgang.
1811.
Mit Königl. Sächsischem allergnädigstem Privilegio.
Leipzig
bei Johann Friedrich Gleditsch.

DEUTSCHE ALMANACHE UND TASCHENBÜCHER

In den Vitrinen unserer Großmutterzeit finden wir manchmal noch mitten unter den schon vergilbten Schätzen als liebes Andenken an entschwundene Zeiten und Menschen zierliche Büchelchen in Leder oder Buntpapier gebunden, fast immer mit köstlichen kleinen Kupfer- oder Stahlstichen geschmückt, aus der Zeit vor hundert und mehr Jahren. Es sind Almanache oder Taschenbücher, Zeugen einer alten Mode, die im 18. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des folgenden in hoher Blüte stand.

Im Laufe der letzten Jahrzehnte fand sich in der Sammlerwelt wieder ein regeres Interesse für diese besondere Spezies altertümlicher Modeliebhaberei. Es sind eigene Menschen, vielleicht mit den Kakteenfreunden zu vergleichen, die, soferne sie nicht Snobismus leitet, eine fast altjüngferliche Zärtlichkeit in ihre Leidenschaft legen. Mit Argusaugen wachen sie über den geliebten Schätzen, mißtrauisch, daß niemand einen von ihren Lieblingen entführte. Es gibt Liebhaber der Almanache, die im Laufe ihres Lebens einen ganzen großen Schrank davon gesammelt haben. Will man aber mit wissenschaftlicher Neugierde Näheres über den Inhalt, die Illustratoren, die Kupfer, die literarischen Mitarbeiter wissen, so begegnet man meist verlegenen Blicken: so lieb man seine Schätze auch hat, so fand man doch keine Zeit, keine Lust, oder man schob es immer wieder hinaus, sie nach der Richtung hin zu bearbeiten. Woher mag das wohl kommen? Wer's einmal mit ein paar hundert Bändchen versucht hat, kann sich den Grund wohl denken: es gehört nicht nur ein sehr liebevolles Herz dazu, sondern auch eine geduldige Hand, diese kleinen Formate in ihrer Widerspenstigkeit und Starrheit zu bändigen, die kleinen Seiten auseinanderzuspannen, sie in dem Durcheinander ihrer verschiedenen Paginierung richtig zu zählen, die Kupfer auf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HELVETISCHER ALMANACH FÜR DAS JAHR 1808 (UMSCHLAG)

ihre Vollzähligkeit hin mit dem Verzeichnis oder dem Text zu vergleichen, den Inhalt zu erforschen, literarische Erstlinge zu entdecken und so den wissenschaftlichen Verpflichtungen nachzukommen. Aber wer sich einmal der Mühe unterziehen wird, den wird eine reiche Ernte lohnen. — Arabien ist das Heimatland der Almanache, wie von manchem europäischen Begriff; von dort gelangten sie und ihre Bedeutung nach dem Okzident. Ursprünglich waren sie eine Art von Kalendarien, auf astronomischen Beobachtungen aufgebaut, später wurden ihnen dann noch astrologische und andere Bemerkungen beigefügt. Vom 15. Jahrhundert an fanden die Almanache auch in Deutschland ihre Verbreitung, zuerst in handschriftlicher Ausfertigung, später durch die neu erfundene Buchdruckerkunst, die sie weiteren Kreisen zugänglich machte. Die wachsende Popularität forderte Konzessionen: so veröffentlichte man zu den ursprünglichen Kalendarien auch Nachrichten über den Hof, genealogische Notizen, brachte Markt- und Meßberichte und unterrichtete den Leser über alle Postkurse. Schließlich fand man auch darin kein Genüge mehr und druckte Anekdoten, kleine Erzählungen und Gedichte ab; damit begrub man immer mehr den eigentlichen Hauptzweck des Kalenders, denn die astronomischen Notizen nahmen jetzt nur mehr den kleinsten Teil ein, die Almanache wurden ein praktisches Handbüchlein für spezielle Interessen und der Tummelplatz zeitgenössischer Literatur.

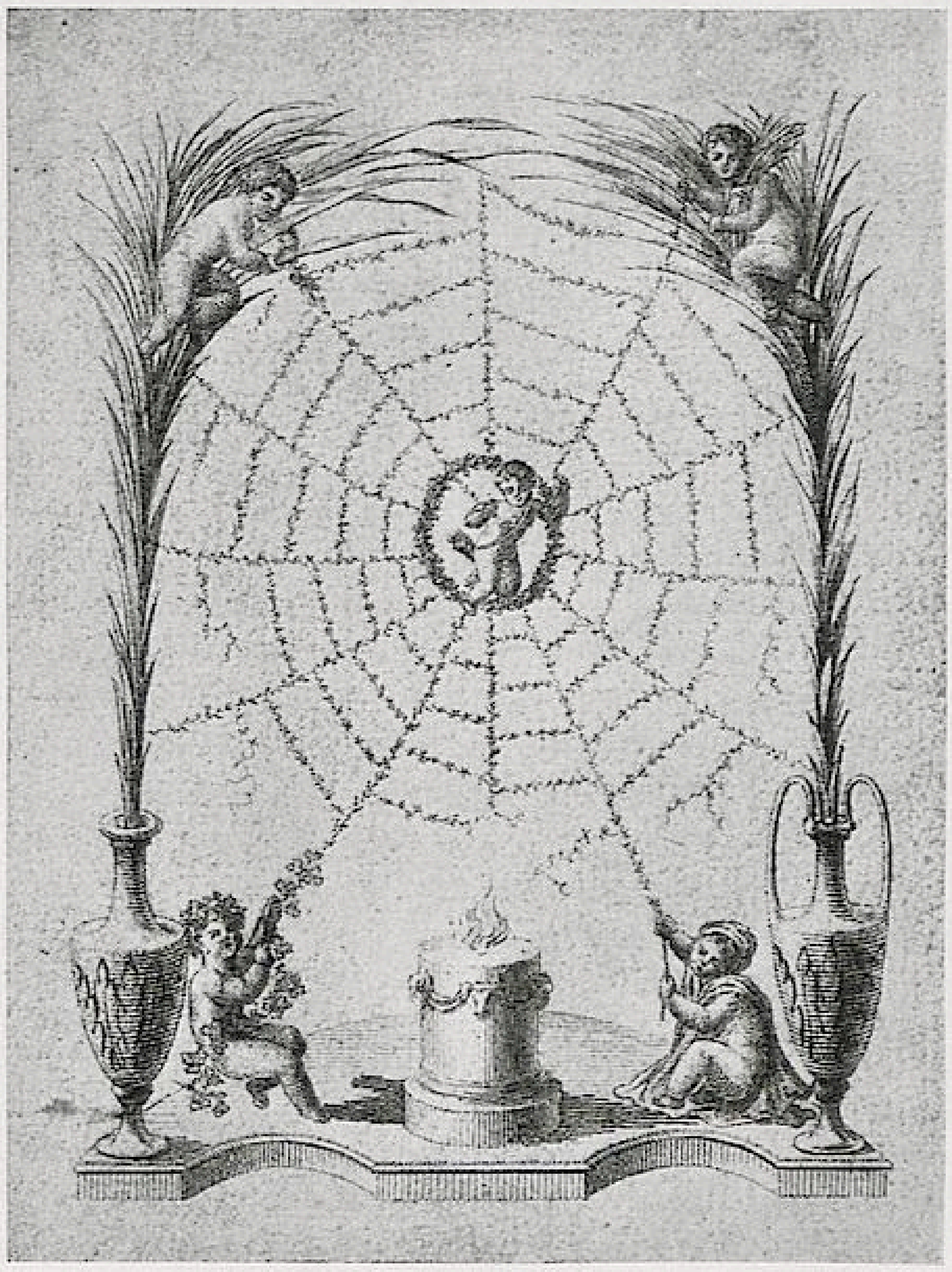
Ähnliche Zwecke verfolgten auch die Taschenbücher und schließlich verschmolzen die drei Gattungen — Almanache, Kalender, Taschenbücher — so sehr, daß man sie meist nicht mehr auseinanderhalten konnte. In gedrängter Zusammenfassung gaben sie ein praktisches Kompendium von Anweisungen und Ratschlägen. Immer mehr breitete sich die Mode aus, und so entstanden neben den rein literarischen auch noch viele Spezial-Taschenbücher, wie für die Jagd, die Pferdezucht, Bienenzucht usw. Die

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

romantische Stimmung des beginnenden 19. Jahrhunderts förderte die Mode außerordentlich, in den zwanziger Jahren schossen allenthalben Taschenbücher wie Pilze aus der Erde. Manche waren darunter, die wenig Lebensfähigkeit besaßen, manche mochten aus dem heimlichen Wunsche des Herausgebers geboren worden sein, seine eigenen Werke an die Öffentlichkeit zu bringen. Man nützte eben die Modekonjunktur aus, nicht viel anders wie heutzutage. Manchmal schämt sich der Herausgeber ein klein wenig, auch in die Reihe der Konkurrenten zu treten und entschuldigt sich in einem Vorwort in zaghaft-gewundener Rede. Ein besonders reizendes solches Vorwort hat August von Kotzebue seinem Almanach der Chroniken von 1804 vorausgeschickt:

„Es gebe der Blumen so viele es wolle, ein Blumenliebhaber wird doch keine überflüssig finden. Das wuchernde Unkraut mag er selbst ausrotten und aus dem Garten werfen. So auch mit den Almanachen, die, an frostigen Wintertagen, auf den Toiletten der Schönen, die Stelle der Blumen vertreten sollen. Es ist wahr, ihrer sind schon so viele, daß man ein Boudoir damit pflastern könnte, und noch alljährlich treiben neue Sprößlinge hervor, die freylich oft ihren Ersten Geburtswinter nicht überleben. Aber was schadet's? Geht es doch dem Menschengeschlecht nicht um ein Haar anders als dem Almanachsgeschlecht. Nur ein geringer Theil der neugebohrnen Kinder wächst heran, lebt, spielt seine Rolle gut oder übel, erkrankt und stirbt. Doch habe ich noch keinen Vater gekannt, der sich von dieser Betrachtung habe abhalten lassen, ein Kind in die Welt zu setzen. Darum gehe hin, mein Söhnlein, in Gottes Namen! du wunderlicher Knabe, den ich unter gothischen Ruinen mit einer gespenstischen Nymphe der Vorwelt erzeugt. Erzähle den Leuten, was sie immer gern hörten: Feuer- und Wassersnoth, Belagerungen, Mordthaten, Gespenstermärchen, Schiffbrüche usw. Sammle deine Geschichten aus wackern Folianten, die Niemand mehr lesen mag, stutze sie zu, wirf auch zuweilen eine abenteuerliche Geburt eigner Phantasie dazwischen; plaudere nach Gefallen, dir ist alles erlaubt, nur nicht Langweile zu machen. Findest Du aber, Trotz deiner Bemühungen, hin und wieder einen ekeln Gast, der vornehm auf dich herabsieht, und lieber ein frommes Lied von Jacob Böhm anstimmt, ey nun so weise ihn zu den Gebrüdern Schlegel, die dergleichen für den kuriosen Liebhaber feil halten."

Wenn Kotzebue die Almanache mit Blumen vergleicht, so trifft sich das mit der verbreiteten Mode, den Taschenbüchern Blumennamen zu geben. Und wahrhaftig, aus diesen Titeln kann man einen stolzen, bunten Blumenstrauß binden: Da sind bescheidene Veilchen, treue blaue Vergißmeinnicht, duftende Maiblumen, Moosrosen und Reseda, Aurikeln und Cyanen, das Vielliebchen, leuchtende Iris und Balsaminen, starkwürzige Alpenrosen, stolze Hortensien und betäubende Hyazinthen, schwanke Granat- und Akazienblüten, Nachtviolen und Zeitlosen, stachelige



PENELOPE
TASCHENBUCH
FÜR 1825

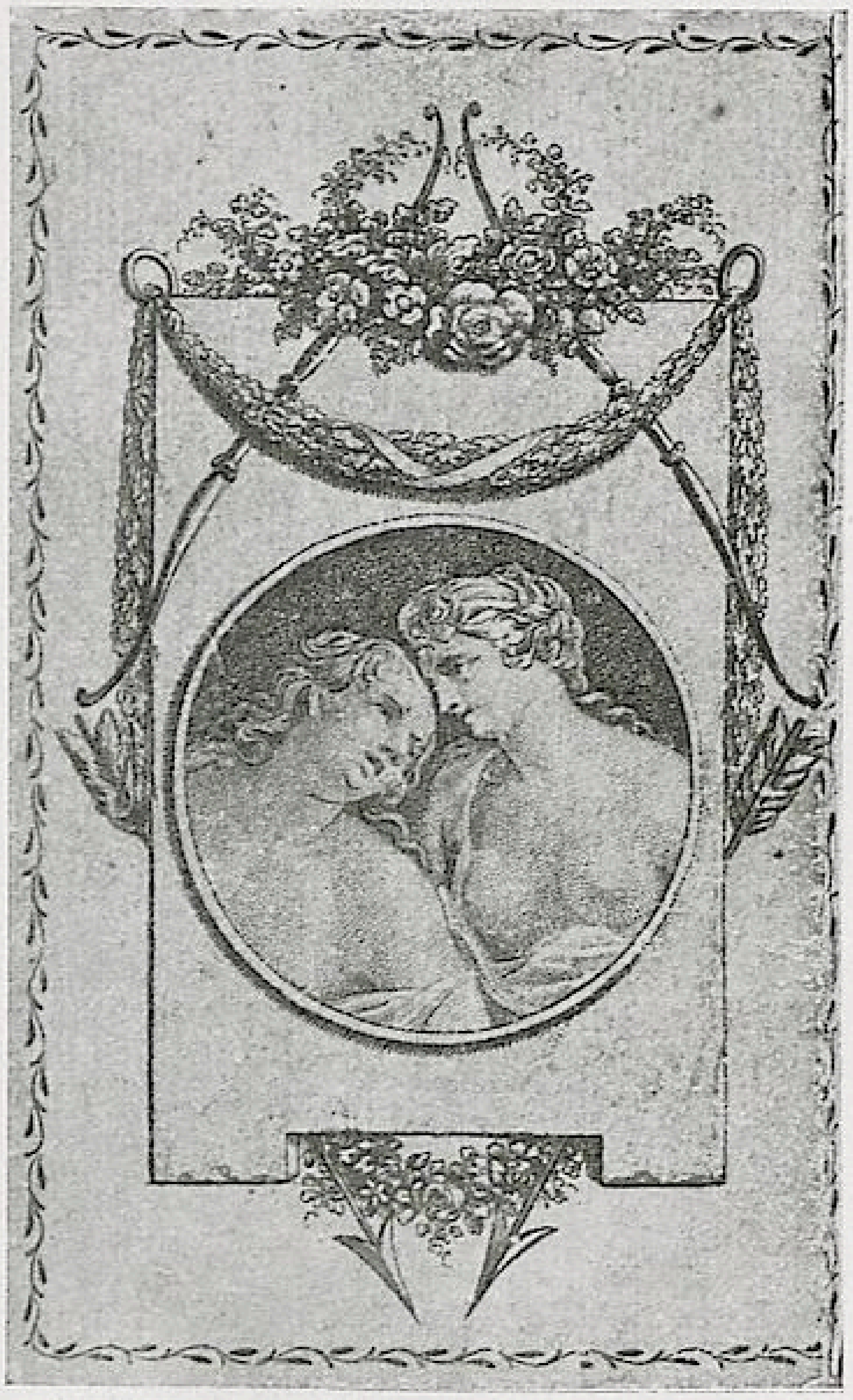
UMSCHLAG-RÜCKSEITE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GÖTTINGER TASCHENKALENDER FÜR 1802

Der „Gothaische Hofkalender" oder „Almanac de Gotha" ist eines der ältesten jener Taschenbücher und Almanache, zugleich ist er der populärste und der einzige, der sich, wenn auch stark verändert, bis auf unsere Tage erhalten hat. Das Jahr seines ersten Erscheinens ist 1764, doch geht er in anderer Form sogar bis 1749 zurück. Sein Wert liegt weniger im literarischen Inhalt als in der künstlerischen Mitarbeit von Künstlern wie Meil und Chodowiecki. Des letzteren berühmte Illustrationen zu Lessings „Emilia Galotti", zu Goethes „Hermann und Dorothea", zu „Oberon", „Figaros Hochzeit". „Gil Blas" sind im „Gotha" erschienen. Ähnlichen Wert besitzt der „Göttinger Taschen Calender", der Berliner Genealogische, der Königl. Großbrit. oder Lauenburger Calender, die alle auch in französischer Sprache herausgebracht wurden. Die verschiedenen Musenalmanache von Voß, Bürger oder Schiller sind heute begehrenswerte Objekte für die Sammlerwelt, denn sie sind der Sammelplatz aller

Disteln und dornige Rosen und darum herum eine stattliche Umrahmung von Eichenblättern und Wintergrün. Die ganze liebenswürdige Sentimentalität der Romantik spricht aus diesen Blumennamen. Neben ihnen zollte man der Vorliebe für die Antike seinen Tribut: außer den sämtlichen neun Musen mitsamt ihrer Mutter figurieren noch viele antike Damen: Minerva, Ceres, Eos, Vesta, Aurora, Pomona, Psyche, Cornelia, Polycheiria, Penelope, Asträa usw. Dann gedachte man der Ritterzeit und taufte sie Hertha, Hulda oder gar Minnegardia; man weihte sein Taschenbuch der Musik, man ließ Harfentöne erklingen, man weihte es der Liebe und Freundschaft, dem geselligen Vergnügen usw. Jede Gattung, jeder Beruf kam auf seine Kosten. Die Almanache wurden das beliebteste Modegeschenk für Damen, man fand sie im Boudoir der Frau, man las des Abends daraus vor, man ließ sie von Hand zu Hand gehen. —



GÖTTINGER TASCHENKALENDER FÜR 1802

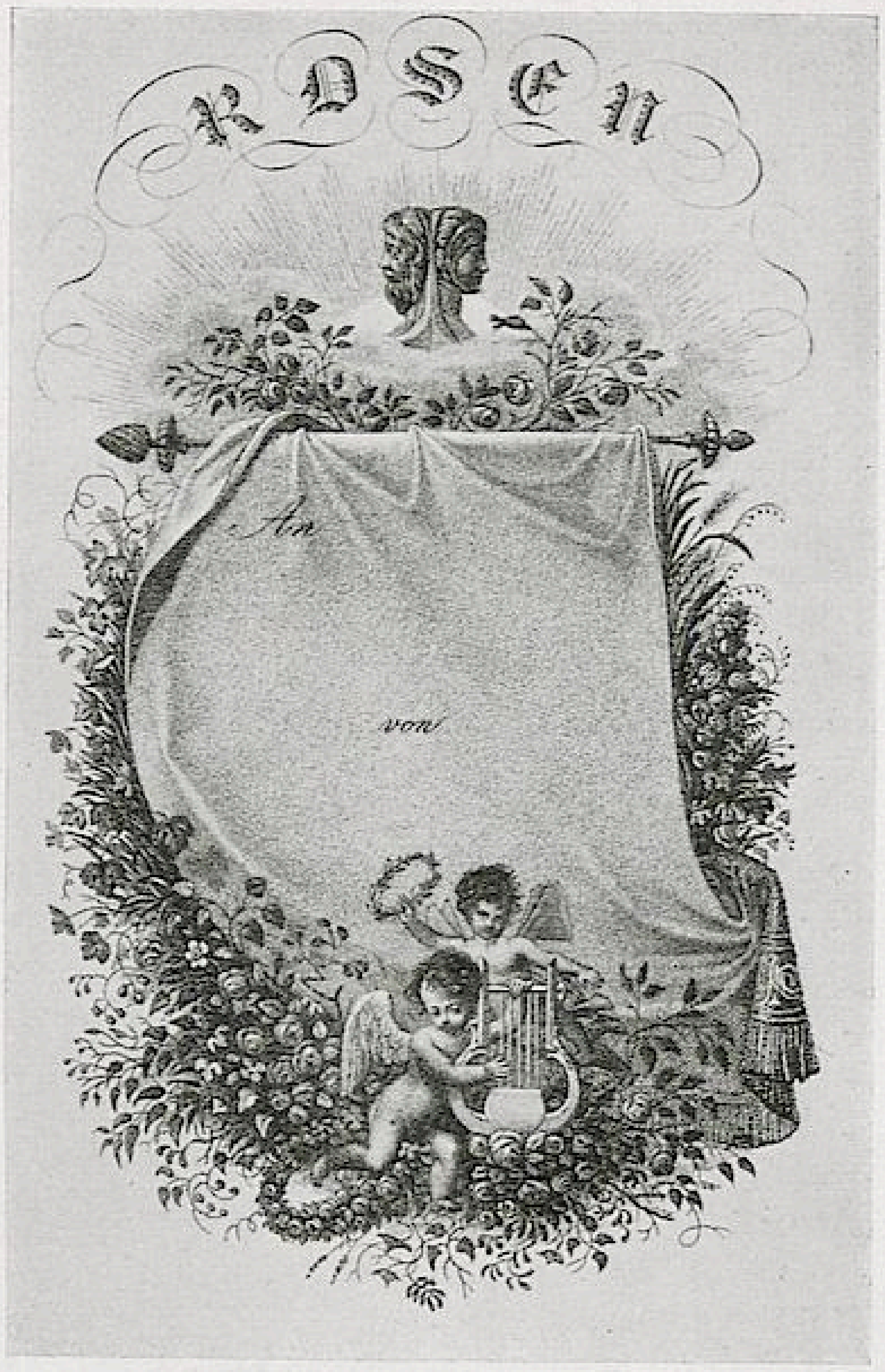
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

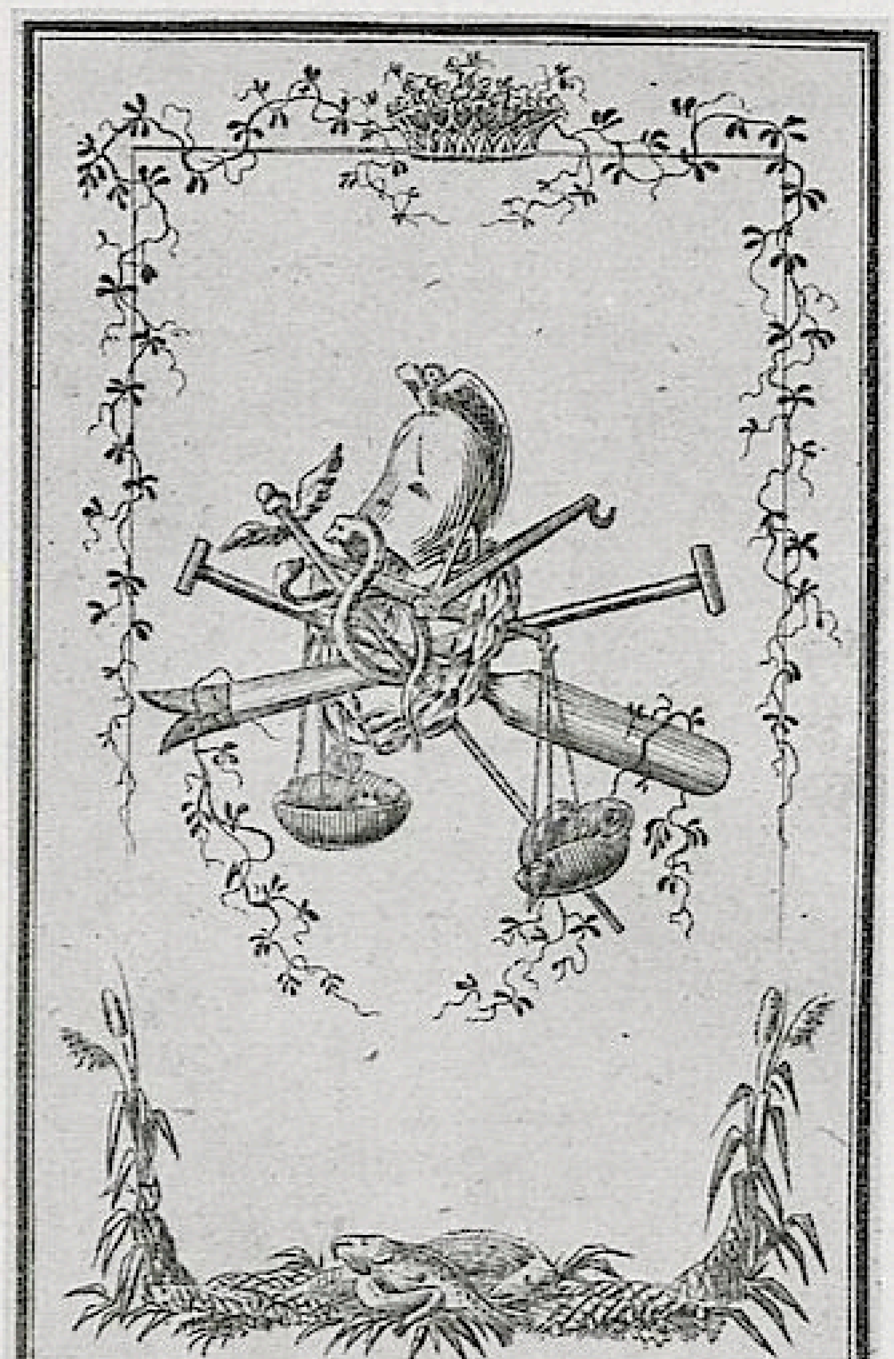
großen Dichter, die hier mit literarischen Beiträgen vertreten sind: Goethe, Schiller, Lessing, Wieland, Herder, Bürger, Claudius, Leopold Wagner, Klinger, Jung-Stilling, Mahler-Müller usw. Wie groß die Beliebtheit dieser Erscheinungsform literarischer Produktion war, geht daraus hervor, daß Goethe seinen „Hermann und Dorothea" oder Schiller seine „Jungfrau von Orleans" in Form eines Taschenbuches erscheinen ließ. Manch kostbarer Leckerbissen für den literarischen Feinschmecker ist hier zu finden, so Nicolais „Feyner kleyner Almanach" von 1777 und 1778 mit den Titelkupfern von Chodowiecki, den man als den literarischen Vorläufer von Herders Volksliedern oder von Arnim-Brentanos „Des Knaben Wunderhorn" ansprechen kann. Durch manchen Erstdruck einer Erzählung oder eines Gedichtes gewinnt ein solch unscheinbares Bändchen an Bedeutung. Zahlreich sind in dieser Beziehung die neueren Jahrgänge mit Beiträgen von unseren besten Romantikern ausgezeichnet: Arnim, Brentano, E. T. A. Hoffmann, Hölderlin, Novalis, Schlegel, Tieck. Das Beispiel dieser Großen verfehlte nicht die Wirkung auf die Epigonen: allenthalben finden wir in den Taschenbüchern die Mitarbeit von Alexis, Arndt, Chamisso, Eichendorff, Grillparzer, Immermann, Kerner, Lenau, Platen, Stifter, Uhland, so daß das literarische Interesse an dieser Spezies sich reichlich lohnen dürfte. Nicht minder aber sind die Almanache und Taschenbücher für die bildende Kunst bedeutsam. Die verschiedenen Techniken der Illustrationskunst finden an diesem Orte die reichste Pflege, der Kupferdruck, der mit dem Ende des 18. Jahrhunderts, mit der französischen Revolution und der sozialen Umgestaltung langsam in seiner Wirksamkeit und Bedeutung erlosch, immerhin aber noch bis ins zweite Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts sein Dasein fristen konnte; der Stahlstich, der den Kupferstich ablöste und mit seiner aus England herübergekommenen glatten, eleganten Technik dem Geschmack des Publikums sehr entgegenkam; dann der Holzschnitt, der hier eine weniger bedeutende Rolle spielte und fast nur in deko-

TASCHENBUCH ZUM GESELLIGEN VERGNÜGEN 1819

RÜCKSEITE DES UMSCHLAGS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin





HELVETISCHER
ALMANACH 1819

RÜCKSEITE
DES UMSCHLAGES

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

rativem Sinne verwendet wurde; zuletzt die Lithographie, die, durch das kleine Format bedingt, hier ebenfalls keinen rechten Boden für ihre Entwicklung fand und mehr auf die graphisch-dekorative Ausgestaltung der Titelblätter beschränkt wurde.

Einem künstlerischen Inhalt mußte nun auch das Äußere entsprechen, und so entwickelte sich auf dem Gebiet der Almanache und Taschenbücher eine besonders reizvolle Einbindekunst, deren Geschmack uns heute langsam wieder näher kommt. Für besonders vornehme Geschenke wählte man prachtvolles Maroquin oder ließ die Büchelchen gar in farbige Seide binden, hübsche gemalte Vignetten darauf mit Vasen, Ruinen, antiken Landschaften, mythologischen Szenen oder allegorischen Figuren. Die Allegorie konnte hier wahre Orgien feiern, der romantische Geist kam ihr ja so sehr entgegen. Besonders die Originaleinbände des „Taschenbuchs zum geselligen Vergnügen" von W. G. Becker oder die des Schützeschen „Taschenbuchs der Liebe und Freundschaft gewidmet", tragen reichen derartigen Schmuck. Am häufigsten begegnen wir dabei dem Künstlernamen Joh. Heinr. Ramberg, dessen Namen mit der künstlerischen Ausschmückung der Almanache innigst verknüpft ist. Seine Entwürfe zeigen vornehmen Geschmack, die reichste Phantasie und verkörpern am anschaulichsten den Geist seiner Zeit. Neben ihm begegnet man andern Namen von gutem Klang wie Opiz und sogar Philipp Otto Runge, dessen innige Allegorien sich ganz besonders zur Ausschmückung der Einbände eignen mochten.

Großen Wert legte man auf die Gestaltung der Titelblätter, indem man der kupfergestochenen Schrift einen geschmackvollen dekorativen Rahmen gab oder sie selbst mit allerlei Schnörkeln und kalligraphischen Kunststücken ausstattete. Der Gebrauch einer sinnigen Titelvignette war fast allgemein, besonders entzückende lieferten im 18. Jahrhundert Meil und Chodowiecki, im 19. Jahrhundert ist es wieder Ramberg oder auch Fleischmann, die solche kleine Kabinettstücke zeichneten. Was hier und bei den später eingeführten Widmungsblättern Geschmack und Feinsinnigkeit hervorbrachten, ist bewundernswert, der Geist des entschwundenen Rokoko lebt hier noch bis tief in die neue Zeit hinein. Die Titelkupfer der Almanache waren im 18. Jahrhundert meist noch allegorischen Inhalts, mit dem zunehmenden Geist der Aufklärung illustrieren sie historische Szenen oder geben uns die Porträts interessanter, großer Persönlichkeiten, von denen der Inhalt des Almanachs handelt. Das leitet dann schon über zu der eigentlichen Illustration, die zuerst in Form von Monatskupfern in Erscheinung trat, dann aber auch innerhalb des Textes Raum gewann. Da diese Art damals allgemein üblich wurde und kein eigentliches Spezifikum der Almanache mehr bildet, mag nur auf die bedeutendsten Künstler hingewiesen werden, die jene Illustrationen ausführten. Im 18. Jahrhundert sind es Chodowiecki, Meil und Geyser, die, unterstützt von ausgezeichneten Stechern wie Mechau, Berger, Penzel, die Illustrationen zeichneten, im 19. Jahrhundert übernimmt dann Ramberg die Führung, neben ihm arbeiten Schubert, Opiz, später Nacke, Retzsch, Führich, Cornelius, für den Stahlstich Endner, Stöber und die ganze Wiener Schule, die in dieser Technik besonders brillierte. Dr. Arthur Rümann

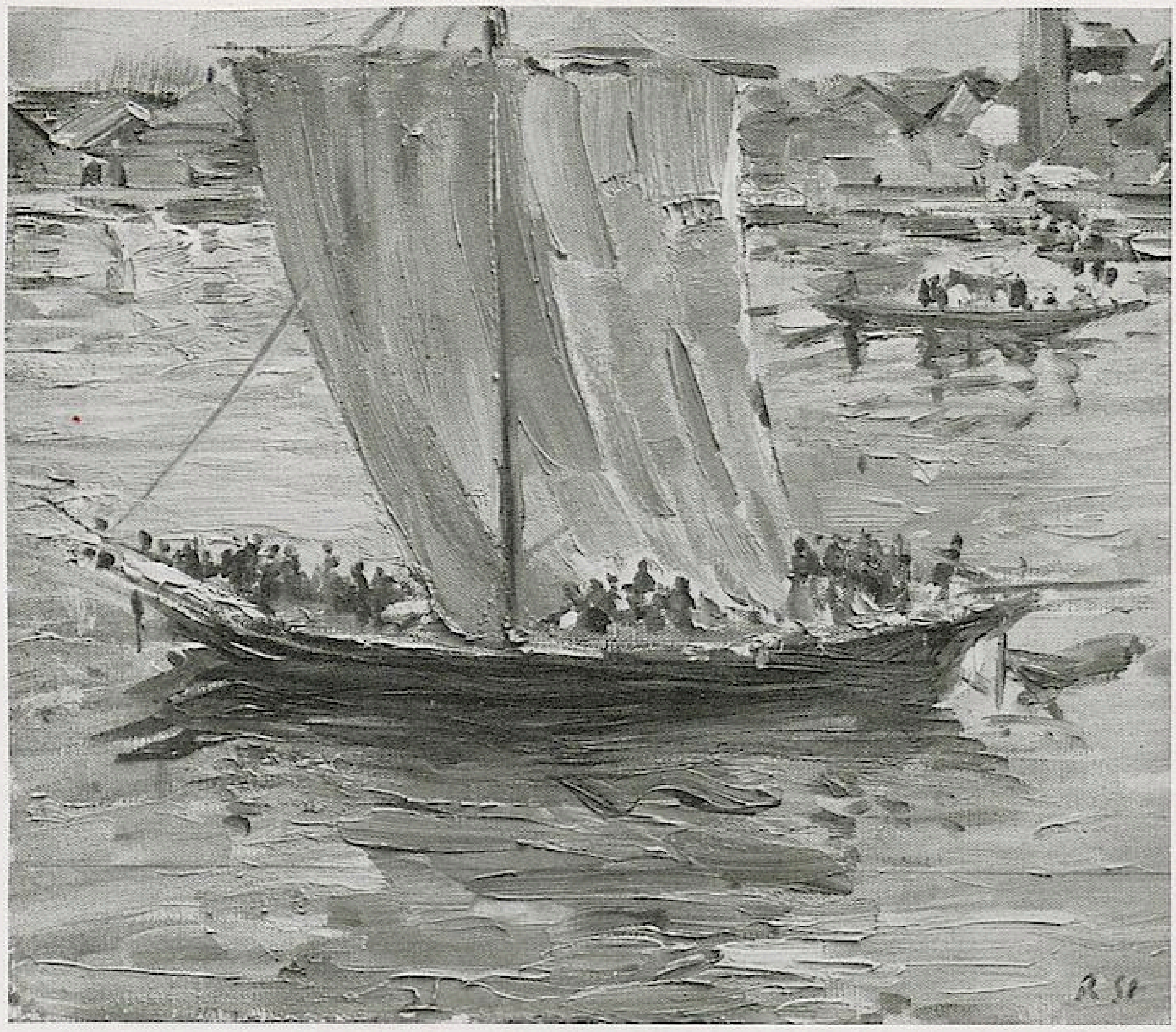
GÖTTINGER TASCHENKALENDER FÜR 1803

RÜCKSEITE DES UMSCHLAGS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ROBERT STERL. ARIADNE AUF NAXOS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ROBERT STERL. SEGELBOOT IN KASAN

ROBERT STERL

Sterl und Uhde sind der Beitrag Sachsens zum deutschen Impressionismus. Sterl ist zwei Jahrzehnte älter als Liebermann und Uhde, ein Jahrzehnt älter als Corinth, etwa gleichaltrig mit Slevogt, von allen der am wenigsten bekannte. Das liegt einmal an der großen Zurückhaltung und Bescheidenheit Sterls (die umfassende Ausstellung in der Chemnitzer Kunsthütte im September dieses Jahres war die erste Gesamtausstellung, zu der Sterl auf Zureden seiner Freunde sich entschloß), zum andern an der Sachlichkeit seiner künstlerischen Arbeit, die den Eiferern auf beiden Seiten keine Angriffsfläche bot, und nicht zuletzt an der abseitigen Lage Dresdens, das in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufhört, Kunstzentrum zu sein und erst um 1900 einen neuen Aufschwung nimmt. Sterl (geboren 1867) ist von 1884—87 Schüler der Dresdner Akademie und beginnt in einer Zeit großen Tiefstands. In Dresden herrschen die Epigonen des Nazarenertums und der Düsseldorfer; der Antwerpener F. Pauwels ist unter den Professoren schon eine Oase. Gegen 1880 hatte Uhde Dresden für immer mit München vertauscht, 1884 stirbt L. Richter, 1890 F. v. Rayski. Es blieb Dresden nicht viel mehr als der Ruhm der C. D. Friedrich-Zeit, die Museen und die schöne Landschaft. Daß es Anfang der neun-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ROBERT STERL. ABEND AN DER WOLGA

ziger Jahre anders wurde, daran hat Sterl seinen guten Anteil, besonders an der Ausbreitung der neuen malerischen Tendenzen (1893 wurde von C. Banzer die Sezession gegründet); wie zäh aber die Reaktion hier war, beweist die Berufung des sechzigjährigen E. Bracht im Jahre 1902 an die Akademie, zu einer Zeit, als Kirchner, Schmidt-Rottluff und Heckel sich hier zur „Brücke" zusammenschlossen. Im zwanzigsten Jahrhundert ist von Sachsen viel Wertvolles ausgegangen, hier begannen auch Dix, Groß und der Bildhauer Chr. Voll; daß sich aber so viel entwickeln konnte, ist abermals ein Mitverdienst Sterls, der sich als ein verständnisvoller Lehrer und Freund des Nachwuchses seit seiner Berufung an die Akademie (1904) immer wieder gezeigt hat.

Sterl gehört zu den sympathischsten Erscheinungen seiner Generation. Zurückgezogen, fast scheu lebt er abseits vom Betrieb, dabei immer auf dem qui vive, über alles bestens orientiert, empfänglich für die treibenden Kräfte der Zeit, dabei unbeirrt und stets nach dem Gesetz, nach dem er angetreten. Alle Problematik des Schaffens wird in der Arbeit aufgegriffen und bezwungen, nie bleibt im Resultat ein Rest unge-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ROBERT STERL. ERNST VON SCHUCH

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ROBERT STERL. BEGRÄBNIS IN RUSSLAND

löster, unlösbarer Substanz. Er mutet seiner Kunst keine Unmöglichkeiten, keine Übersteigerungen zu, was er malt und zeichnet, hat Hand und Fuß, er trifft den Nagel auf den Kopf oder läßt es. Ohne Pose wie der Maler ist diese Kunst, schlicht, sachlich, in sich vollendet. Dabei ist Sterl alles andere als Spezialist. Der Umfang seiner Vorwürfe und Gestaltungen war von Anfang an groß. Es ist naturgemäß in den achtziger Jahren noch Erzählendes in den Bildern, aber wie ist es bewältigt. Ähnlich wie bei Menzel, den Sterl, vor allem als Zeichner, überaus schätzte und studierte, paralysiert der Raum bereits mit seiner kühlen Objektivität das Handlungsmäßige, und die Farbe reduziert die Willkür des Erlebens. In den neunziger Jahren findet Sterl den Übergang zu Themen größeren inneren Formates. Sterl war 1892 in Paris und Holland gewesen, wo er Bestätigung seiner Absichten fand, und kam 1893 nach Hessen, wohin er viele Jahre den Sommer über zum Arbeiten zurückkehrte. Das Leben auf dem Lande unter Arbeitern und Bauern macht seine Kunst einfach und groß. Darstellungen wie der Mäher, der Dengler, der Pflüger führen nicht zu Heroisierung (Hodler) oder sozialer Konfession (Millet), sie bleiben ein Stück Malerei voll Natur- und Lebensnähe. Und dann arbeitet sich Sterl an

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ROBERT STERL. PROZESSION

seine drei großen Aufgaben heran, deren Bezwingung ihm immer neue Kräfte abgewonnen hat: die Steinbrüche mit ihren Steinbrechern und Verladern, die Wolgalandschaft mit ihren Menschen, die Oper und das Orchester. Drei scheinbar zusammenhanglose Themen; wenn man ihre Lösungen sieht, sind sie nicht mehr zusammenhanglos. Das Verbindende ist der Rhythmus der Arbeit, der den spielenden Musikern ebenso innewohnt wie den Steinbrucharbeitern oder den Wolgaschleppern, die Vitalität des Lebens, der Glaube an seine Unzerstörbarkeit und Schönheit. Sterl hat mit seinen Steinbrüchen einen Ausschnitt unseres Lebens restlos ausgestaltet und den Pleinairismus um ein entscheidendes Kapitel bereichert. Wie hier die Sonne den Kontur zerfrißt, das Zittern der Luft die Farbe begleitet und die stählernen Körper der Arbeiter den Bildaufbau akzentuieren, das ist alles von einer ebenso überzeugenden wie selbstverständlichen Kraft der Darstellung. In den russischen Landschaften aber überbietet sich Sterl selbst. Er war von 1906—1914 fünfmal in Rußland, besonders im Wolgagebiet, in Begleitung befreundeter russischer Musiker wie v. Struve, Kussewitzky, Rachmaninoff, Scriabine Hier fällt alle Enge der Heimat von Sterl ab, der Musiker in Sterl mündet in den Maler Sterl

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ein, die farbenreiche Melodie des Wolgalandes bringt alle Anlagen zum Klingen. Die farbige und zeichnerische Instrumentation dieser Arbeiten ist so vehement und abwechslungsreich, daß Landschaften entstehen, die wir der besten deutschen Landschaftsmalerei zurechnen müssen. So wie Barlach in Rußland den gotterfüllten Menschen gefunden hatte, so findet Sterl hier die Freiheit zur Unbegrenztheit, im Menschlichen wie im Künstlerischen. In Rußland hatte Sterl bereits eine größere Anzahl Musiker- und Orchesterbilder gemalt. Die Voraussetzungen zu diesen Darstellungen liegen schon in den ersten Jahren nach 1900. Sterl stand führenden Musikern wie Petri, E. v. Schuch nahe, lernte durch sie u. a. Nikisch kennen, besuchte Opern und Konzerte und fand im Musikalischen eine Bestätigung eigener schöpferischer Kräfte. Mit der Seligkeit eines Menschen, für den Musik Erhöhung des Lebensgefühls ist, schafft Sterl Bilder von Opernaufführungen („Rosenkavalier", „Ariadne,"), Dirigenten („Schuch", „Nikisch") und Orchestern, bei denen die letzten Grenzen der Wirklichkeit fallen, der Impressionismus seiner realistischen Bezüge entkleidet wird und die Phantasie des Handgelenkes der des Herzens willig folgt. Wenn der Impressionismus mit Programm etwas zu tun hätte, hier würde er sich selbst Lügen strafen, so sehr berühren sich die Gegensätze, durchdringen sich die Bezirke des Sichtbaren und der Vorstellung. Von Programmen hat Sterl von Anfang an nicht viel gehalten, er hat, wie Liebermann im Vorwort des Sterl-Katalogs (Chemnitzer Kunsthütte) sagt, stets gemalt, wie ihm der Schnabel gewachsen ist. Es gibt kein Programm als das der Leistung selbst, und die ist überall, wo sie eigen ist, eine Sache für sich. Bei Sterl kommt als Plus hinzu ein angeborener Sinn für Form, der bei musikalischen Naturen besonders häufig ist, für eine Form, die nirgends zur Konstruktion oder zum Schema wird, weil sie tiefer steckt als im Auge. Sie ist nicht polyphon, nicht fugenhaft, sondern seiner ganzen Veranlagung entsprechend, homophon, auf Momente klanglicher Akkorde sich konzentrierend wie bei R. Strauß. Sie suggeriert uns in den Synkopen der „Wolgaschlepper" die Melodie des Wolgaliedes, im Parallelismus seiner arbeitenden Männer einen Marschrhythmus, in den schwebenden Körpern der Steinablader ein tänzerisches Stakkato. Die Tonart ist fast immer Dur, bejahend, sieghaft, diesseitig. Wäre es anders, wir wären um ein großes Stück dieser so beschaffenen, immerhin auch erfreuenden Welt gekommen.

Will Grohmann

EMILE-ANTOINE BOURDELLE

EIN WORT ZUR BRÜSSELER AUSSTELLUNG

Die Bedeutung eines künstlerischen Lebenswerks offenbart sich in ihrer Komplexität erst dann, wenn nach einem bestimmten Zeitablauf sich ganz von selbst jene abwägende Urteilsmöglichkeit ergibt, die Einfluß und Mitbestimmung einer Persönlichkeit auf ihre Epoche zu Faktoren der Bewertung machen kann.

Das Bourdellesche Werk, dessen wichtigster Schaffensabschnitt mit dem Tiefstand der Bildhauerei zusammenfällt, muß heute schon als eine Christophorus-Last für seinen Schöpfer angesehen werden. Das Aufsichnehmen dieser Last verdiente allein die Einreihung dieses Mannes in den vordersten Rang zeitgenössischer Bildhauerkunst der letzten fünfzig Jahre. „Bourdelle est le héros en marche ..." schrieb Elie Faure vor fast einem Vierteljahrhundert und hat damit eine Prophezeiung ausgesprochen.

Ich sehe zwei Hände vor mir: die „Hand des Schöpfers" von Rodin und die „Hand" mit der weniger anspruchsvollen Betitelung seines Schülers Bourdelle. Erstere spreizt sich wie eine Trophäe siegesgewiß über der zur Form sich bildenden Masse. Letztere zeigt den schmerzlichen Willen der Finger, sich zur Faust zu ballen. Die beiden Hände scheinen mir Symbol. Der circulus vitiosus des zur Einmaligkeit ver-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

E. A. BOURDELLE. KOPF VOM DENKMAL „POINTE DE GRAVES“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

E. A. BOURDELLE. LA VIERGE D'ALSACE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

E. A. BOURDELLE. RELIEF VOM THÉÂTRE DES CHAMPS-ELYSÉES, PARIS

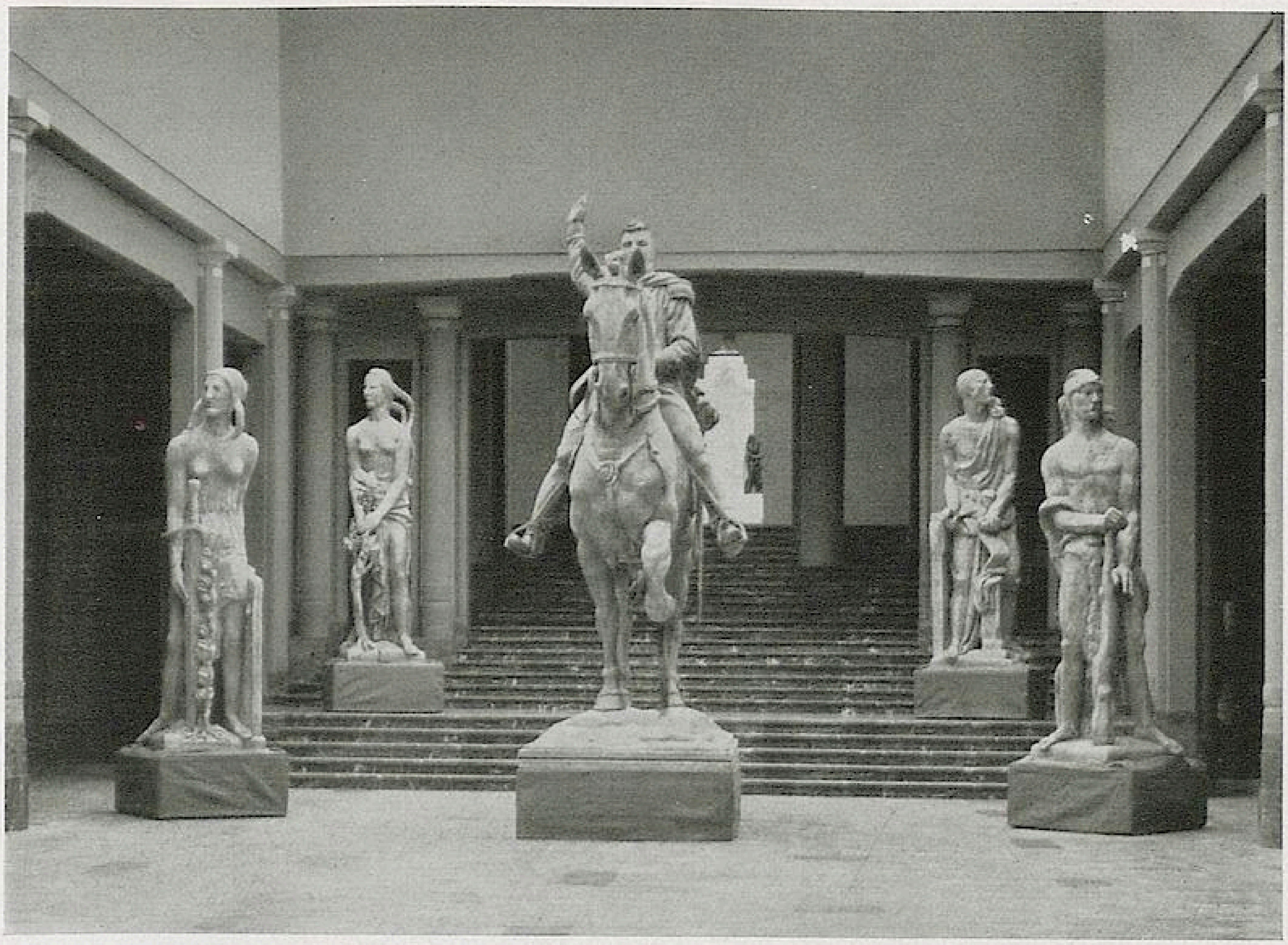
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EMILE ANTOINE BOURDELLE. BEETHOVEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

E. A. BOURDELLE. REITERSTANDBILD DES GENERALS ALVÉAR

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

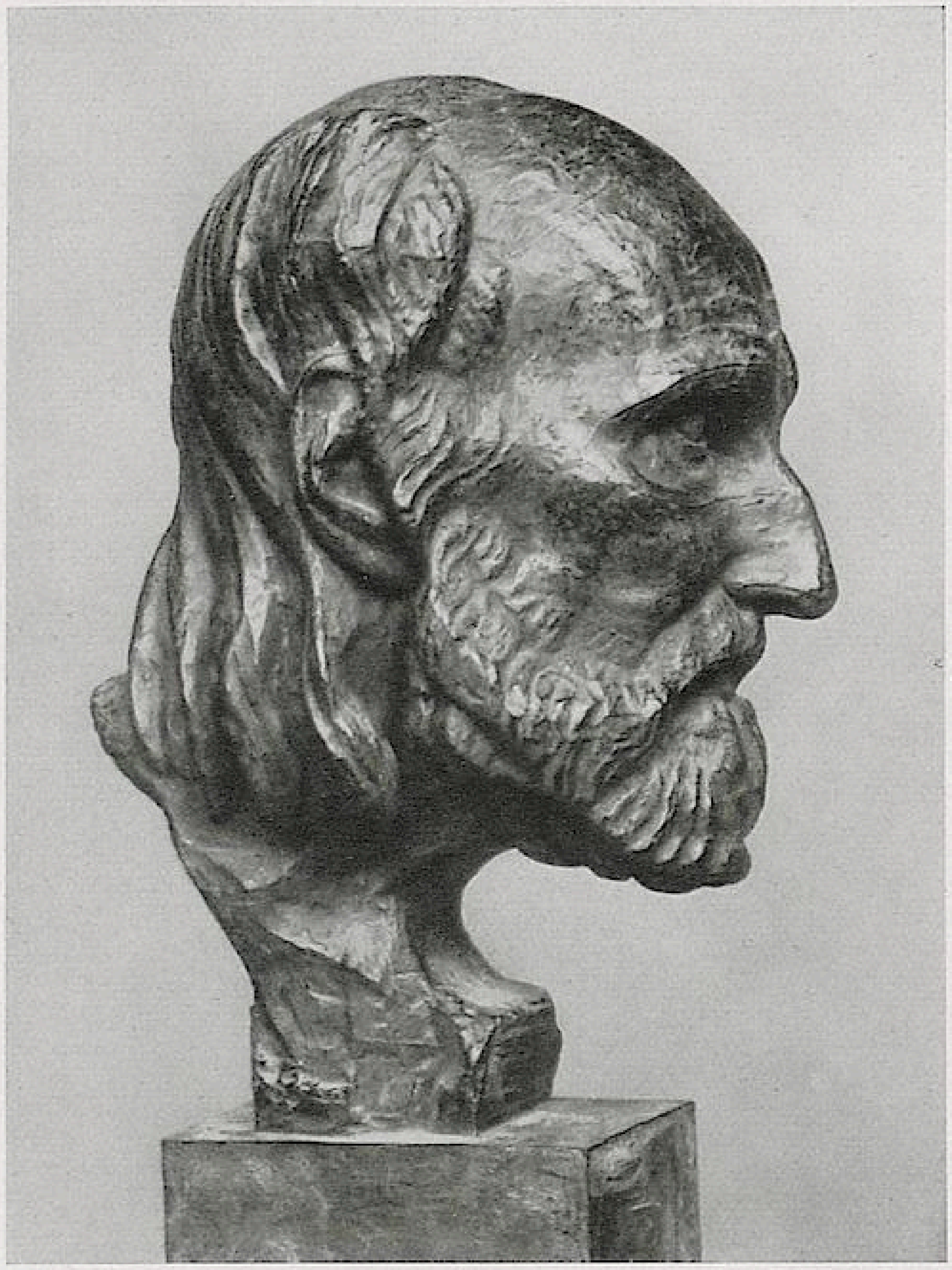


E. A. BOURDELLE. FIGUREN DES DENKMALS DES GENERALS ALVÉAR

dammten individualistischen Geists Rodins und der übermenschliche Versuch Bourdelles, die Finger zur Faust zu schließen, auf daß der Stein sich mit der Form des Bildners versöhne.

Bourdelle ist ein Sohn der Langue d'Oc. Seine Knabenaugen haben zwischen den Ringmauern des alten Montauban sehen gelernt und in der väterlichen Werkstatt früh erkannt, daß Handwerk unerläßliches Mittel sei, Geschautes und Erlebtes zu gestalten. Aber die Zeit selbst bot keine Säulen, an die man sich hätte stützen können. Die lebendige Quelle der Tradition war versiegt. Aus unbarmherzigen Rätselaugen blickte die Vergangenheit den Fragenden und Antwort Heischenden an. Da ist Michelangelo, dessen „Sklaven" ergreifendes Echo eines prometheischen Rufers sind. Dann Carpeaux, der zeitlebens demütig Schaffender blieb vor der Natur. Und da ist Rude, der Klassiker mit dem realen Blick und der Seele des Romantikers. Sein „Marschall Ney" wurde mehr als ein Gegenstand tiefer Bewunderung für den jungen Bourdelle. Mit dem 1918 geendigten Monument „Alvéar" ist diese Bewunderung des Adepten in meisterliche Tat umgesetzt worden. Aber Michelangelo und Rude waren Leuchttürme, an deren Blinkfeuer man sich sengte. Sie erhellten nicht das Dunkel. Rodin war geniales Beispiel dafür, wie man es nicht zu machen hatte. Blieben die Ägypter, deren strenge Monumentalität ein ganzes Lebenssystem umschloß. Blieb das archaische Griechentum, dessen ästhetische Gesetzlichkeit Maß und Zahl zur Harmonie erlöste. Blieb die Kathedrale und mit ihr das Wunder vom sphärischen Gesang des Steins. Und Bourdelle begriff, daß Architektur und Plastik zusammengehen müßten, — es immer taten, dort, wo organische Einheit war. Seine Epoche kannte keine Architektur.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



E. A. BOURDELLE. BÜSTE DR. KOEBERLE

Er ist seherisch begabt. Gleich der dem Haupte des Zeus entsprungenen Minerva gebiert er die Idee aus der Form. Die Bas-Reliefs der „Mitkämpfer" sind auf höchste Ausdruckswirkung gebracht. Damit wird die Bemessenheit Laokoonscher Schmerzgebärde ausgelöscht. Aber das Überquellen des Expressiven verfängt sich in der hieratischen Geste primitiven Konturs. Das ergibt zusammen eine einzigartige Pathetik, deren durchgängiges Wesen den lyrischen Tonfall wie den dramatischen Gestus beherrscht. Das dichterische und kaustische Element in Bourdelle schließen sich nicht aus. Sein Schaffen ist unerhört diszipliniert. Sein von Unruhe getriebener Geist steht schicksalhaft im Dienste neuen Stil-Werdens. Er will das Monumentale in der Bildhauerei, denn er vergißt nicht einen Augenblick ihre Wesensverwandtschaft mit der Architektur. Man wirft ihm den Eklektiker vor. Aber das Eklektische ist Teilbestand seiner entwicklungsgeschichtlichen Aufgabe. Sein Werk wird für eine spätere Nachwelt Signum grandioser Vorbereitung sein. Er entreißt der Vergangenheit den Schleier und trägt ehrenvolle Wunden aus erbittertem Kampfe davon. Das Statische ist ihm versagt. Sein Mickiewicz-Denkmal zeigt es deutlich genug. Er ist vielmehr der große Kanzelredner und Pathetiker aus innerer Notwendigkeit.

„Bourdelle est le héros en marche..." — zum Ziel. Zu jener Einheit plastischen Gestaltens, die in den Werken eines Teils der jungen Generation sichere Erfüllung verspricht.

Die Gründerzeit ergab eine schreckliche Bilanz: Die zweite Hälfte des 19. und das erste Dezennium des 20. Jahrhunderts hatten keinen Stil. Bourdelle aber stand, ein Schmied in seiner Esse, und hämmerte. Mit dem Beethovenschädel hat er den „Balzac" Rodins erreicht. Der Torso der Pallas Athene bleibt schon jenseits des Bannkreises des Einsamen von Meudon. Das Haupt des Herakles beschwört das Bildnis des Apoll von Tenea. Bourdelle redet zu den Geistern der Vergangenheit und aus heimlicher Zwiesprache mit ihnen entsteht sein Werk.

Hans Heilmaier

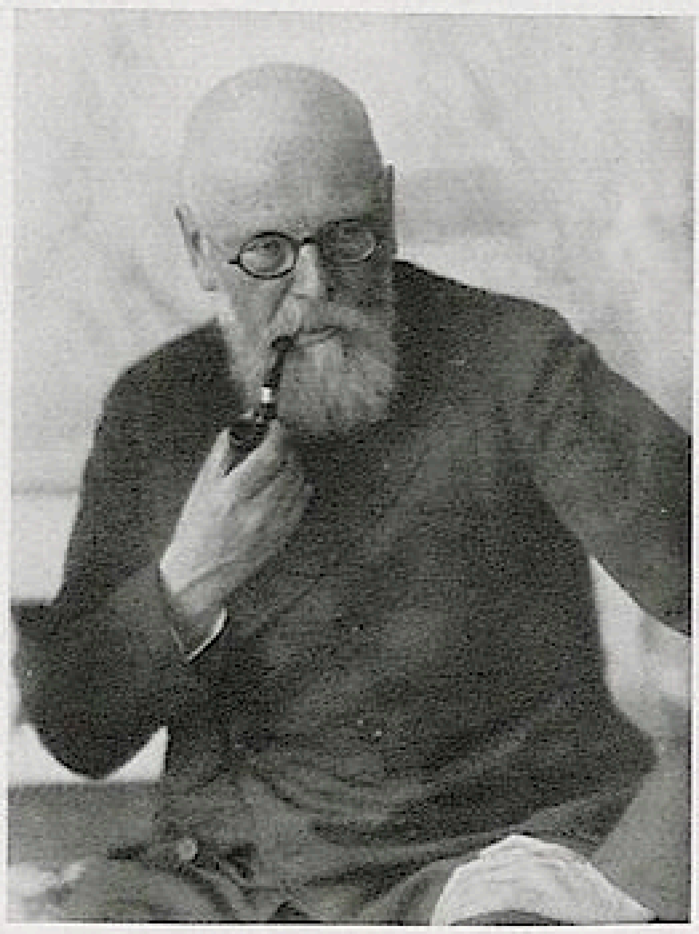
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

„DER SIEG“ UND „DIE STÄRKE“. FIGUREN VOM DENKMAL ALVÉAR (S. 147)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH †

Leopold Graf von Kalckreuth ist am 1. Dezember 1928 auf seinem Gute Eddelsen bei Hittfeld (Harburg) im Alter von 73 Jahren gestorben.
Ein Künstler und ein Edelmann starb. Dem Alter nicht mehr unverpflichtet, dem Geiste nach immer geöffnet allem, was Begabung verhieß unter den Jungen.
Lichtwark hatte ihn hergebracht nach Hamburg, der als Sohn eines bekannten Landschaftsmalers, des Grafen Stanislaus Kalckreuth, am 15. Mai 1855 geboren war in Düsseldorf, das zu seiner Zeit anfing, für den künstlerischen Nachwuchs Deutschlands verhängnisvoll zu werden. Daß er diesen ersten, schlimmen Verführungen einer blutleer ausgepreßten Akademie entging, verdankt er seinem menschlichen Charakter, der zuverlässig, solide, unbeirrbar war. So auch geriet seine Kunst: solide, zuverlässig, ein standhafter Ruhm gründlichen Handwerks. Wie der Mensch, war sie ohne Aspirationen, die nicht in seiner Natur lagen, aber voll früh erreichter Reife des Könnens und getragen bis ans Ende von der Dauerhaftigkeit eines Schaffens, über dem das Gebot künstlerischer Wahrheit und Aufrichtigkeit stand. Auch in der Malerei hat dieser echte Grandseigneur nichts gesagt, was unverantwortlich wäre, was nach Halbheit hätte schmecken können. Man sehe die Bildnisse an, die er gemalt. Den reckenhaften Justus Brinckmann, der seine Japandinge, der Stolz des hamburgischen Museums fast zärtlich lieben und kosen konnte, den Dr. Chrysander, der Händel wieder entdeckte. Man sehe auch die Frauen, die er gestaltete, die herrliche alte Frau Marie Zacharias in der Hamburger Kunsthalle, seine Gattin und auch das schlichte, starke Bild „Sommer“ in Bremen, da eine Bäuerin mit der Sichel in der Hand zur Arbeit schreitet, wie wenn ein schwergeprüftes Menschenkind einem unvermeidlichen Schicksal nicht entgehen könnte. Ähnliche Kompositionen gedanklichen Inhalts wie etwa der „Weg ins Leben“ im Breslauer Museum näherten Kalckreuth damals der leicht monumental angehauchten „Armeleutemalerei“, die Liebermann, Klinger, Thoma um 1890 pflegten. Der Lichtwark endlich, am Ehrenplatz des Ehrensaales unserer Hamburger Kunsthalle hängend: sie alle sind verkörpertes Menschentum, Männer und Frauen einer gar nicht lange vergangenen Zeit, die echt und unecht noch zu unterscheiden wußten, ein Abstand zu gegenwärtiger Geckenhaftigkeit mondänen Gebarens, der etwas Volkhaftes hat.
Ehe er nach Hamburg kam, arbeitete er in Weimar 1885—1890, in Karlsruhe 1895 bis 1899, in Stuttgart 1900—1906. Von 1900 bis 1905 hielt Schlesien, woher sein Geschlecht stammte, ihn als den Seinen fest. In Paris und Holland aber sog er die Malerei ein und widerlegte auch zu seinem unwidersprechlichen Teil das Ammenmärchen kleiner Leute, französische Kunst verderbe den echt „teutschen“ Künstler.
Ein deutscher Künstler und ein hamburgischer war Kalckreuth. So dürften wir heute sagen, denn dies ist das Merkwürdige: An ihm hat Hamburg eine Seite besonders entwickeln können, die seine eigenste war und vielleicht in anderer Umgebung nicht eben diese starke persönliche Ausbildung erfahren hätte: das Patrizische seiner Malerei und ihre naturhafte Treue. Vor solchen Werten erblassen Mode- und Stilprobleme. Kalckreuth erlebte den deutschen Realismus und Impressionismus. Er ist nichts von beidem im Sinne der Schule, der Mache, der Schablone geworden. Unter allen Malern, die Lichtwark mit ihm damals herrief, ist keiner, der diese Stadt und diese Landschaft so sicher und artverwandt, außer Thomas Herbst, aus ihrem eigensten Wesen erfaßt hätte. Durch ihn kennen wir nun den malerischen Typus Hamburg. Kalckreuth war zuletzt sein künstlerischer Repräsentant. Er war mehr als das.



Heute aber beklagen wir den Toten, dessen Werk leben wird.

Dr. Heinrich Ehl

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EMILE ANTOINE BOURDELLE. HERAKLES

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEF BUCHTY. SODANKYLÄ (LAPPLAND)

KREUZ UND QUER DURCH FINNLAND UND LAPPLAND

AM SAIMASEE IN OSTFINNLAND. REISEBERICHT EINES KÜNSTLERS

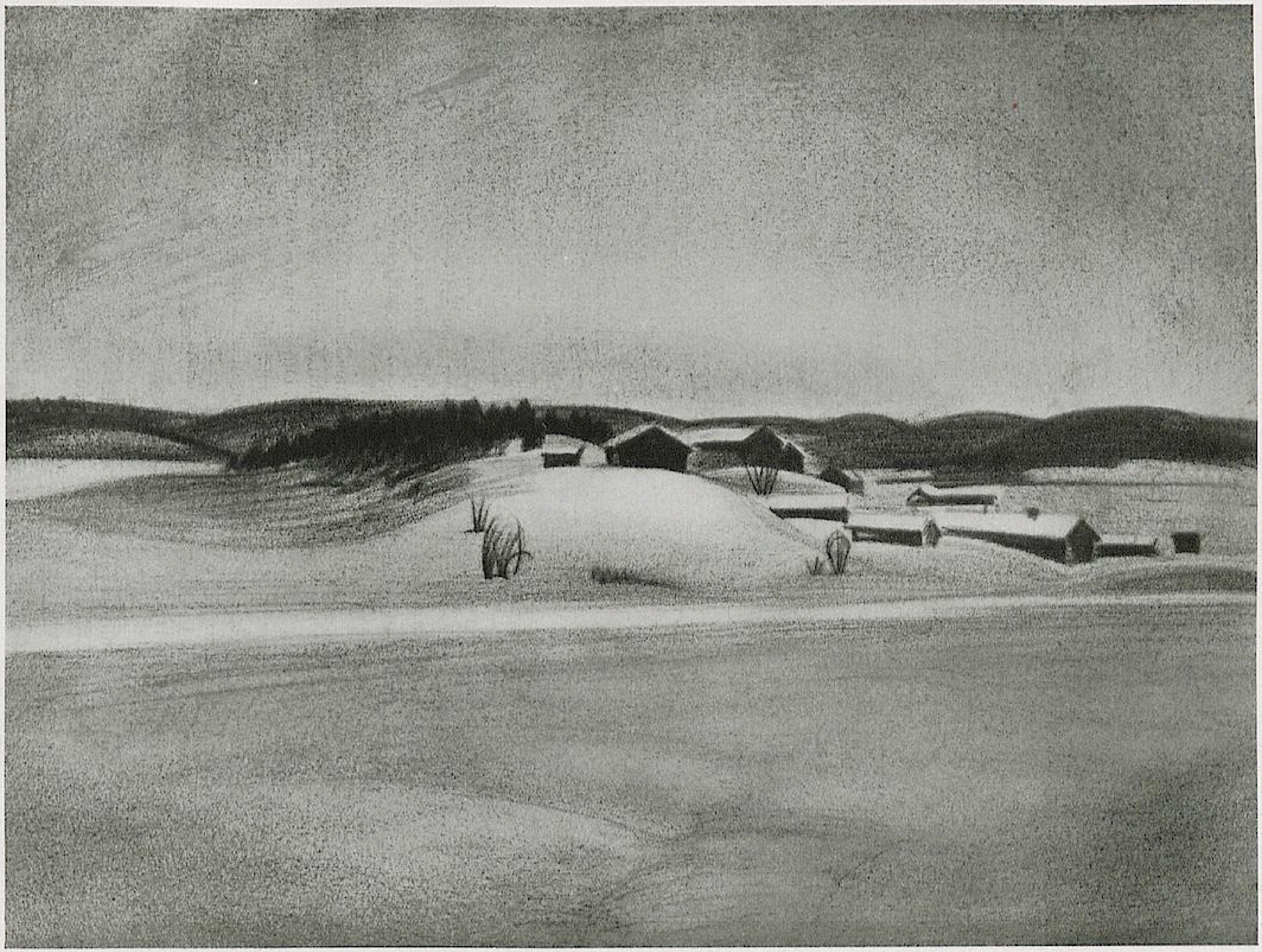
Eigentlich ein riesiges zusammenhängendes Seensystem, auf dem sich ziemlich ausgedehnte Reisen machen lassen. Nach Norden hinauf kommt man mit dem Boot etwa 300 Kilometer. Wundervolle Klarheit und großartige Ruhe sind hier oben die alles bestimmenden Elemente. Die Formen werden so streng und stilistisch, daß man unwillkürlich an japanische Holzschnitte erinnert wird. Weite Wasserflächen, große und kleine Inseln, ausgebuchtete Ufer und schmale Wasserarme wechseln in bunter Folge. Es wäre unmöglich zu sagen, was Festland und was Insel ist. Riesige Holzflöße, geschleppt von Dampfbooten, gleiten vorbei. Von Zeit zu Zeit ein Landungssteg für die kleinen, flachgehenden Dampfer.

Bauern lehnen dort herum in ihren hochgeschlossenen, schweren Jacken aus selbstgewebten Stoffen und langen finnischen Stiefeln, die vorne in eine nach oben gebogene Spitze auslaufen. Die Frauen in hellen Kleidern und weißen Kopftüchern.

Einige Gespanne, kleine zweirädrige und gut gefederte Karren mit einem lustigen Pony in der Gabeldeichsel. Gesprochen wird nicht viel.

Finnische Bauernhöfe, einfache, niedrige Holzgebäude, graubraun verwittert oder rot ge-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JOSEF BUCHTY, LADOGA-LANDSCHAFT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

strichen und etwa weiß abgesetzt. Ein paar Stücke Äcker, Wiesen und sonst immer wieder Wald, Wasser und Felsen, Birken, Tannen, Föhren und Granit.
Eine große Rolle spielt die finnische Badestube, Sauna genannt. Es ist ein gesondert stehendes Holzhaus, meist am See- oder Flußufer gelegen. Das Innere von Rauch geschwärzt. Es gibt einen aus Feldsteinen gemauerten Ofen und hoch an den Wänden Holzstellagen zum Drauf-liegen. Der Ofen wird voll Holz gesteckt und angezündet, dann von außen auf die heißen Steine Wasser gegossen, bis der Dampf die gewünschte Temperatur erreicht hat. Der Finne macht ausgiebigen Gebrauch von seinem „Sauna" und es gibt hier unzählige Sitten und Gebräuche. Eine große Ehre ist es, ins „Sauna" eingeladen zu werden, und der Hausherr badet wohl selber seinen Gast. Je mehr Leute zusammen sind, desto schöner ist es im Bad. Es wird gesungen und getrunken und erzählt und die Sauna-Bekannten zählen fast zu den guten Freunden. Ein Bauernhof ohne Badestube wäre undenkbar.

* * *

Im Winter bekommt alles ein vollkommen anderes Gesicht. Die spiegelnden Wasser sind verschwunden und statt dessen ziehen sich riesige weite Flächen durch die Landschaft. Ist im Sommer das Boot Hauptverkehrsmittel, so sind es nun Schlitten und Schi. Lang ausgestreckt in dem niedrigen Schlitten zu liegen, gut eingewickelt in Pelze, sanft gewiegt durch das leise Schlingern des Schlittens und halb eingelullt durch den knisternden Schnee und das gleichmäßige Gebimmel der Glöckchen am Geschirr, dabei eine unendlich reine Luft zu atmen, das ist eine der wunderbarsten Stimmungen, die man sich ausdenken kann.
Die Fahrt geht durch den Schärengürtel des Ladogasees. Wie verschneite Wiesen zwischen Hügeln, so ziehen sich die weißen, gefrorenen Wasserflächen zwischen den Inseln hin. Der Schnee liegt meterhoch und die langhaarigen, kleinen Pferde haben schwere Arbeit. Stunde um Stunde vergeht, längst sind die Inseln und Bäume verschwunden. Wir befinden uns weit draußen auf dem offenen Wasser. Ringsum eine einzige weite, weiße Ebene, kein Horizont mehr, alles verschwindet in der Unendlichkeit.
Die Luft hat sich getrübt. Aber auch rein alles ist nun weiß, der See, der Himmel und selbst die nur noch schwach erkennbare Sonne. Das ist nicht mehr nur weiß, es ist eine Symphonie aus Weiß in den unerhörtesten Differenzierungen, bei welcher man jedoch nicht eine einzige all dieser Abtönungen auch nur im geringsten anders als weiß zu bezeichnen vermöchte. Unvermerkt wird alles unwirklich und schemenhaft wie Watte, und dann bricht der Schneesturm los.
Leicht, klar und heiter ist Finnland in der kurzen Frühlings- und Sommerzeit. Unvergeßlich in den weißen Nächten, scharf und rein im Spätwinter, wenn man wieder Tag und Sonne hat, aber unendlich herb, schwer und melancholisch in der übrigen langen Zeit — vielleicht gerade dann am eindrucksvollsten. Still ist es jedenfalls immer. Wasser und Wald geben dem Lande ein charakteristisches Gepräge. Unter harten Bedingungen leben die ernsten, schweren Menschen in und mit dieser Natur. Sie haben Zeit, viel Zeit, reden wenig, sind ehrlich und sehr gastfreundlich.
Helsingfors ist die Stadt. Eine moderne Großstadt auf nordisch; weit, luftig und sehr sauber, mit Parks, Boulevards, Häfen, Fabriken und Arbeiterquartieren.
Sehr interessant sind die kleineren, alten Städte: Wiborg, eine frühere Hansaniederlassung im Osten, mit seinem Reichtum an originellen alten Patrizierhäusern und mittelalterlichen Baudenkmälern. Åbo mit seiner berühmten gotischen Domkirche, dem Schloß und der Altstadt, sowie das idyllische alte Nest Borgå, das Rothenburg Finnlands. Die größten Orte befinden sich fast alle an der Süd- und Westküste; nach Norden zu wird die Bevölkerung immer geringer.
Eine kleine Bahnlinie führt vom Nordende des Bottnischen Meerbusens an die Südgrenze Lapplands. Wenn in Finnland von Stille und Ernst, Klarheit und Schärfe der Luft gesprochen werden kann, so trifft das in Lappland um ein vielfaches zu. Hier stehen die stets abgerundeten, langgestreckten Kurvungen der Tundren, die gleich gerungenen Armen verdrehten Äste der Föhren oder die überschlanken, zypressenartigen gewaltigen Tannen, die zartverästelten Birkenbüschel und die mehr als eleganten Formen der Renntiere, gleich ausgeschnittenen Ornamenten gegen den Himmel.
Eine göttliche Ruhe beherrscht alles. Das Leben wird ganz einfach und eindeutig, Einsamkeit wird zum Erlebnis. —

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEF BUCHTY. AM SAIMASEE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

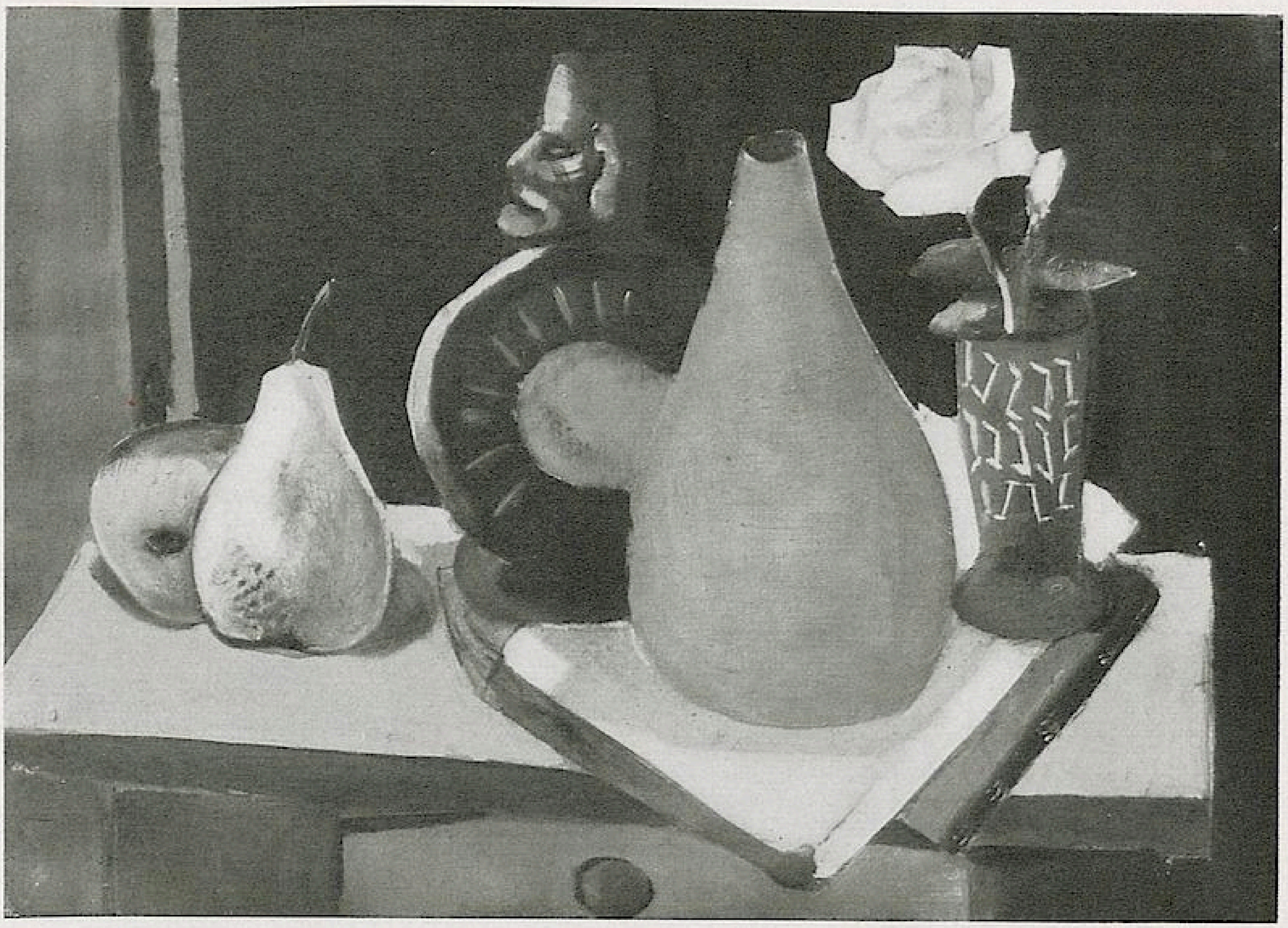
Mit Pferd und Schlitten, Renntier und Pulka oder auf Schiern geht's durch unendliche Wälder, über eisige, kahle Tundren, breite, zugefrorene Ströme und ausgedehnte Seen.
Allzuviel Menschen trifft man nicht. Hier und da Lappen in ihren leuchtend farbigen Kostümen, meist grellroten und gelben Zacken- und Streifenmustern auf dunkelblauem Grunde — viereckigen Mützen, Schuhen und Gamaschen aus Renntierfell und Hundepelzhandschuhen. — Vornehmster Lebenszweck des Lappen ist es, möglichst wenig zu arbeiten — dafür wirkt er aber auch sehr dekorativ. Gerne trinkt er Alkohol und Kaffee, letzteren in der reizvollen Vermischung mit viel Salz, Zucker und Milch.
Sehr schön sind die Lappen im allgemeinen nicht, statt dessen unterlebensgroß, krummbeinig und plattfüßig.
Interessante Typen findet man unter den nomadisierenden Waldarbeitern, den „Jätkä", Leuten aus Nordskandinavien, Finnland und Rußland, die aus irgendwelchen Gründen in die Wildnis verschwanden und dort, wo man sie gerade braucht, in den Wäldern Bäume fällen und das Holz im Sommer auf den Seen und Strömen nach Finnland hinunterflößen. Bei dieser Gelegenheit vertrinken und verspielen sie ihren Jahresverdienst in ein paar Tagen und dann geht's wieder nach Norden bis zum nächsten Sommer. Das sind verwegene und kräftige Gesellen. Sie hausen in den Wäldern in großen Erdhütten zu 20 bis 30 zusammen, haben ihre eigenen ungeschriebenen Gesetze, stechen oder schießen sich wohl schon untereinander ein wenig, sind aber sonst Kavaliere — der Fremde ist ganz sicher unter ihnen. Alte Leute findet man unter den „Jätkäs" nicht, in bewohnte Gegenden geht keiner mehr zurück und auch hört man nie, daß einer von ihnen stirbt. Es ist ganz rätselhaft, wo diese Leute bleiben, wenn sie alt werden — die Lappen behaupten, daß sie sich dann in Renntiere verwandeln.

* * *

Der dunkle, farblose Nachthimmel glitzert voller Sterne. Davor steht schwarz die Silhouette der Tundra und des Waldes. Der Schnee schreit unter den gleitenden Schiern. Manchmal knallt es unter dem Einfluß der scharfen Kälte hier und da aus dem Walde. Jetzt zucken im Norden schwache Lichtstrahlen über das Firmament. Das Nordlicht beginnt sich zu bilden. An einzelnen Stellen werden die Strahlungen für Augenblicke stärker. Allmählich hat sich über dem Horizont ein langer, flacher Lichtbogen entwickelt. Der Schein wird heller und heller. Phantastische Figuren entwickeln sich auf der Basis des Bogens; jetzt streng geschlungen und gewunden, fast gotischen, riesigen Bändern gleich, scharf umgeknickt, an der Unterkante am hellsten leuchtend und nach oben hin langsam sich auflösend; senkrecht in sich gezackt und gerippt, wie Reihen gewaltiger Glasprismen an einem Kronleuchter. Die Formen ändern sich ständig, ohne daß man merkt wie, — der leuchtendste Kern läuft auf der Bogenlinie hin und her, wird bald ganz breit und niedrig, bald wächst er riesenhoch ins Firmament.
Man hört das Nordlicht förmlich knistern und steht da, berauscht und wie verzaubert — und bocksteif gefroren.

Josef Buchty

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



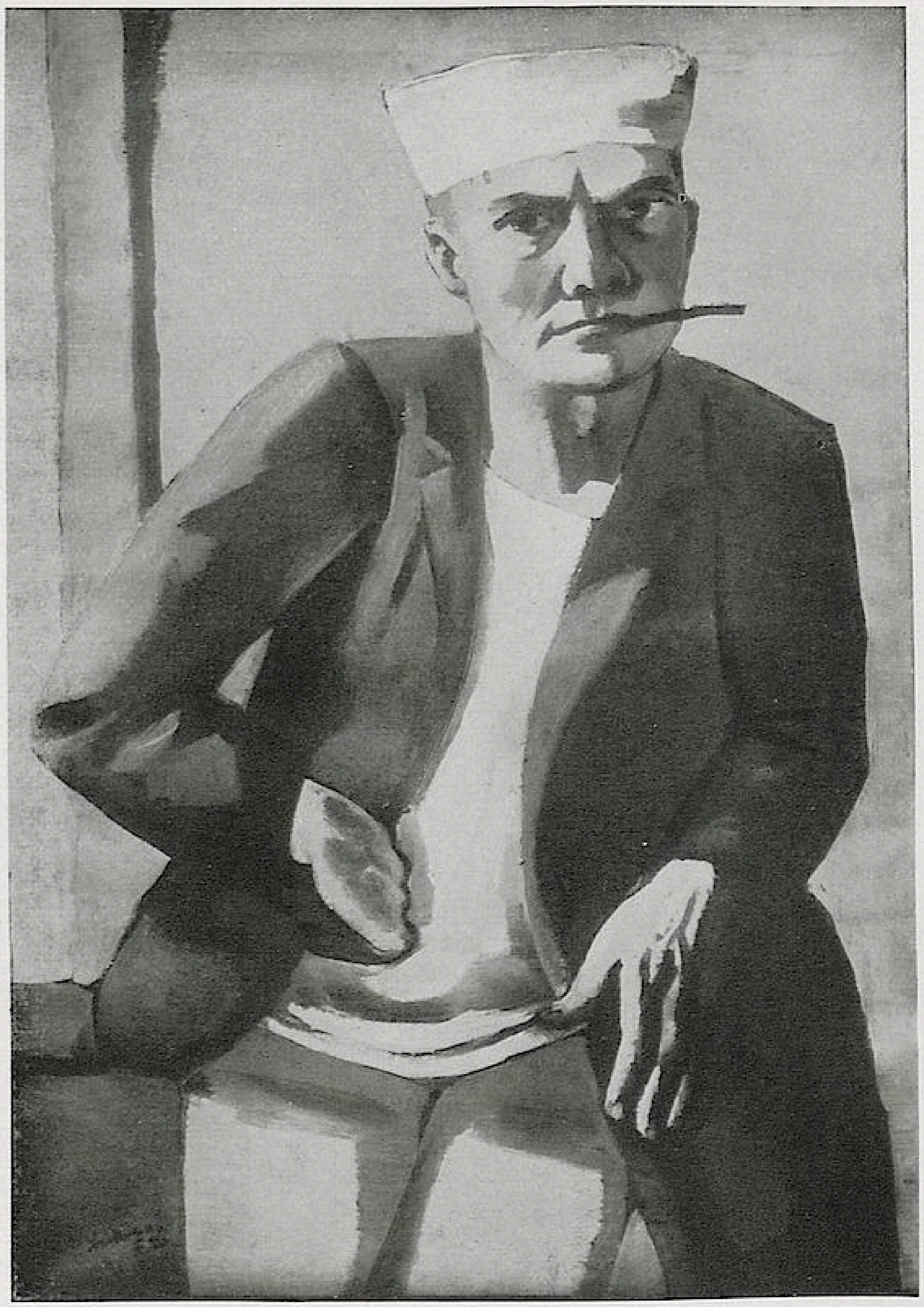
MAX BECKMANN. STILLEBEN MIT BIRNE

MAX BECKMANN

Wenn man einem Franzosen ein Bild oder eine Graphik Beckmanns zeigt, so sagt er: dies ist gotisch. Das Wort „gotisch" (c'est gothique) hat dabei den Ton der Ablehnung und den Nebensinn „schrecklich". „Gothique" ist in solcher Anwendung das französische Attribut für alles, was an Urkunden deutscher Kunst für den französischen Geschmack angsterregend ist und unbegreiflich; es ist das Wort für das durchaus Andere. In diesem Wort zittert noch heute das romanisierte Gallien vor der germanischen Völkerwanderung. Und wenn man einem Italiener etwas von Beckmann zeigt, so darf man gewiß sein, daß er — wenn er nicht eine sehr besondere Ausnahme ist, die es ja freilich wie in Frankreich auch in Italien gibt — mit abwehrender Gebärde der Hand in den Ruf ausbrechen wird: „barbaro". Man kann eine verwandte Erfahrung machen, wenn man, einerlei in welchem Lande, die Kunst Beckmanns einer Frau zeigt. Je mehr sie Frau geblieben ist, Frau im alten Sinne, in jenem alten Sinn, der den Begriff der Weiblichkeit noch spezifisch erfüllte, desto eher wird sie geneigt sein, die Kunst Beckmanns zwar eingeschüchtert, ja erschreckt hochzuachten, aber aus der Welt der innigeren Gefühle auszuschließen. Gewiß, es gibt Frauen, die der Objektivität und Härte männlichen Ur-

Die Genehmigung zur Reproduktion der Abbildungen dieses Artikels verdanken wir J. B. Neumann, Neuyork, und A. Flechtheim, Berlin. Die Photographien stellte uns das Graphische Kabinett, München, zur Verfügung.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

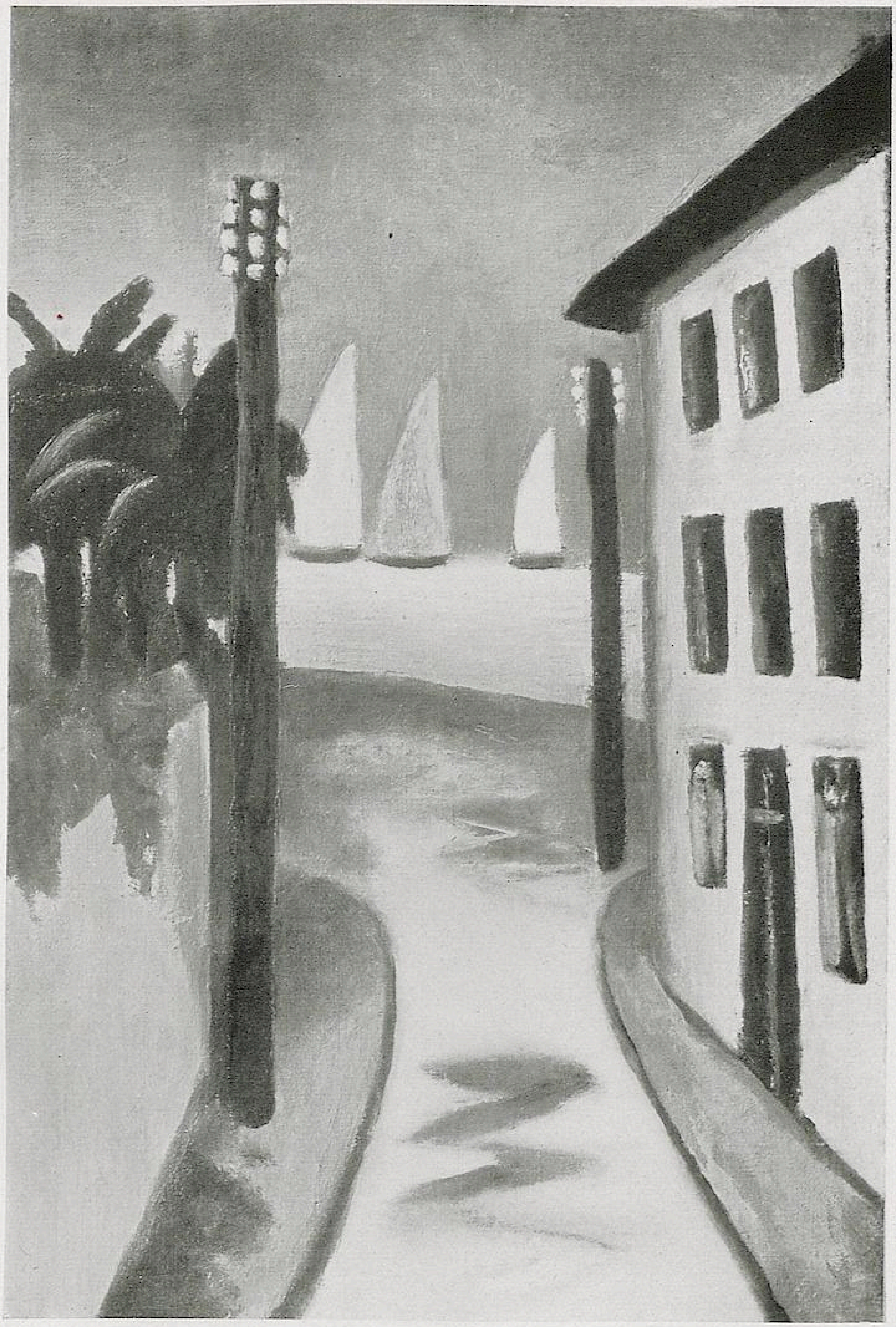


MAX BECKMANN. SELBSTBILDNIS 1926

teils, männlicher Anschauung in nichts nachstehen, so sehr sie sonst Frauen sind; und diese Frauen haben zur Kunst Beckmanns ein nahes Verhältnis; aber sie sind nicht die Regel. Endlich: es sind im deutschen Publikum auch viele Männer, die zur Kunst Beckmanns keinen Zugang finden: die mit einem künstlerisch geschulten Verstand etwa auffassen, daß es sich hier um etwas Außerordentliches handelt, aber im Gefühl, im unmittelbaren Gefühl unbeteiligt bleiben. Begreifen wir: eine Empfindung, die etwa an Feuerbach groß geworden ist, wird sich dem Werk Beckmanns nur schwer öffnen können — und solche Empfindung wird noch oft gefunden und ist so legitim wie eine andere. Kurz: das Werk Beckmanns steht einer Welt von Hemmungen gegenüber, die ihre Gründe haben.

Man darf diese Hemmungen haben. Man darf sie wahrnehmen. Aber es ist auch angemessen,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MAX BECKMANN. ITALIENISCHE LANDSCHAFT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

die Erscheinung Beckmanns aus ihr selbst zu begreifen, aus ihrer Umwelt, aus ihrer Zeit — und mehr: sie unmittelbar zu lieben, mit starkem Gefühl an ihr beteiligt zu sein. Und wenn es nicht möglich ist, dies sehr positive Gefühl für Beckmann einem anders Gesinnten aufzunötigen, so ist es doch möglich, dies Gefühl deutlicher zu machen, und nicht unmöglich, es einigermaßen zu übertragen, ohne Zwang, nur mit still wirkenden Kräften der Überredung und Überzeugung.

Der „gotische" Beckmann. In der Tat! Nur darf man dem Begriff einen besser verstandenen Inhalt geben, als der gedachte Franzose es etwa täte. Wir gehn durch eine Galerie mittelalterlicher Kunst; wir stehen in der Alten Pinakothek vor den verschränkten Bildern jener Zeit; wir sehen die Passionsszenen des großen gotischen Münchners Mäleßkircher. Wir sehen den Herrenberger Altar des Jörg Rathgeb in der Stuttgarter Galerie oder, um in die Nähe Beckmanns zu treten, den Dominikaneraltar des Städelschen Instituts, den der ältere Holbein gemalt hat. Wenn Beckmann einen Lehrmeister gehabt hat, so möchte man denken, daß der Altar Holbeins des Älteren dieser Lehrmeister gewesen ist. Es läßt sich vorstellen, daß Beckmann, der in Frankfurt lebt, den Weg zu Holbeins Altar oft gefunden hat, und es ist unvorstellbar, daß er diesen Altar nicht liebe. Genug. Wenn wir zu den genannten Meistern des späten deutschen Mittelalters in tiefen Beziehungen des Herzens und der Augen stehn: was kann uns dann abhalten, Beckmann zu lieben — Beckmann, der ihres Blutes ist? Es würde sich nur um den Vollzug eines logischen Schlusses handeln, eines logischen Schlusses im Gemüt, denn auch das Gemüt kann Logik haben. Wir steigen auf einen der Türme von Notre-Dame in Paris und sind von den Chimären begeistert, die in Stein gebildet da oben sitzen. Warum will ein Gefühl, das diese Dinge billigt, sich den Bildern des Beckmann verschließen? Man wendet ein: aber diese Dinge sind alt! Wohl, und ihr Alter bedeutet unserem Gefühl eine Gewöhnung. Doch wenn diese Dinge heute noch schön sind, so waren sie immer schön, und man kann nicht bezweifeln, daß diese alten Dinge einmal jung gewesen sind: daß sie einmal neu waren, neue Bilder aus ihrer Epoche, so wie heute die Bilder Beckmanns neue Bilder aus ihrer eigenen Epoche sind.

Es ist die Rede von „Gotik". Nun wäre es aber falsch, zu denken, der Hinweis auf das Gotische in Beckmann bedeute eine Art von stilistischer

MAX BECKMANN. ZIGEUNERIN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

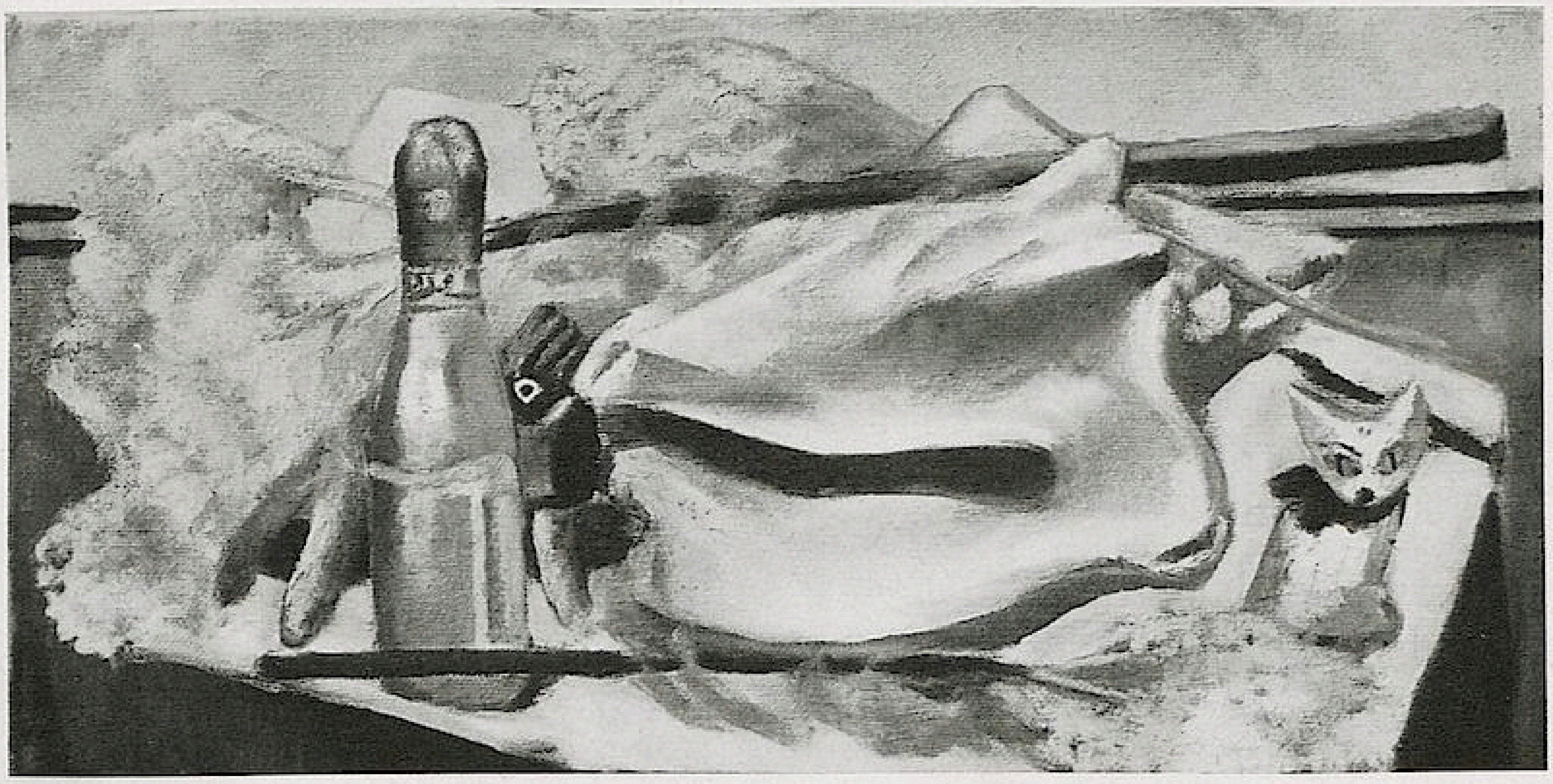
MAX BECKMANN. MAINLANDSCHAFT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX BECKMANN. ROSENSTILLEBEN

Absichtlichkeit des modernen Künstlers zum Gotischen hin. Es wäre verkehrt, zu denken, Beckmann existiere durch eine bewußte kunstgeschichtliche Beziehung, wie es in unserer Zeit uferloser kunsthistorischer Angeregtheiten allerdings so viele tun. Es verhält sich nicht etwa so, daß Beckmann das Gotische je nachgemacht, daß er je in stilistischer Sucht vom Historisch-Gotischen profitiert hätte. Vielmehr (und dies ist eine sehr wichtige Einsicht in das Wesen Beckmanns): das Gotische dauert in ihm fort. Das Gotische — nämlich das Gotische als ein germanischer Formsinn. Was man von der historischen Herkunft der Gotik aus Frankreich auch Richtiges sagen mag: es hindert nicht, daß die Gotik ein nordischer Forminstinkt ist. Das Gotische dauert in Beckmann fort als ein Deutsches. Hier haben wir Anlaß, auf unser Eigentum stolz zu sein. Diese fortdauernde Gotik im Werk Beckmanns ist eine im tiefsten Wesen deutsche Angelegenheit.

Der Zufall (soweit dies Wort erlaubt ist) läßt



MAX BECKMANN. STILLEBEN MIT MUSCHEL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

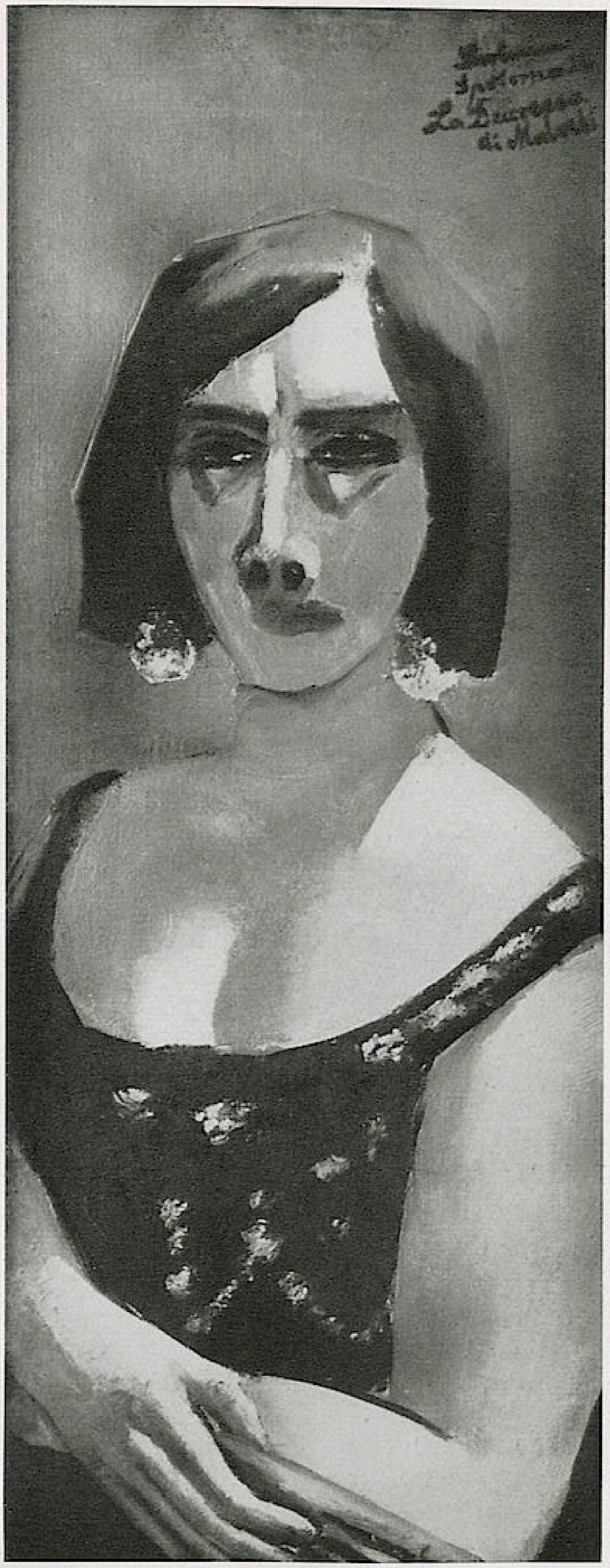
MAX BECKMANN. SOMMERLANDSCHAFT

Beckmann in Leipzig geboren werden; aber das Geblüt ist braunschweigisch. Wer je die alten Gassen von Braunschweig durchlief, entsinnt sich ihrer rassigen Düsternis und des Schnitzwerks an den Gebälken, das mit „barbarischer“ Ursprünglichkeit zu chimärischen Figuren geformt ist. Eine niederdeutsche Stadt in reiner Prägung! Man begreift, daß es zwischen dieser Stadt, zwischen ihrem „chimärischen“ Genius und dem Werk Beckmanns eine Verbindung gibt. Das Mittelalter dieser Stadt lebt in diesem Werk weiter — nicht um irgend einer Idee Beckmanns willen, sondern von selbst.

Das Gebälk in Braunschweig hat zuweilen eine gleichsam exotische Natur; man denkt an die Schnitzkunst der Exoten. Und von dieser Stelle aus fällt ein: unsere Epoche hat sich für eine Weile und durch einen gewissen Spielraum hin der Kunst der „Wilden“ verschrieben. Wir übersehen die Ursachen dieser seltsamen Verbindung Europas mit den Exoten noch nicht ganz; aber sie bestehen, und sie sind nicht nebensächlich! Die Gotik, die in Beckmann fortdauert, kreuzt sich mit dem starken Instinkt unserer Epoche für das Exotische: für die furchtbaren Masken der Wilden. Freilich können wir von dieser Berührung unserer Epoche mit den Wilden in der Nähe Beckmanns nur vorsichtig reden; Beckmann hat nie „exotisiert“, wie er nie „gotisiert“ hat; das Gefühl unserer Welt für die Chimären der Exoten hat die chimärischen Empfindungen Beckmanns höchstens bestärkt

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

und bestätigt, wenn ihre im Persönlichen wurzelnde Originalität einer Bestätigung und Bestärkung überhaupt bedurfte. Im Grunde ist Beckmann ja sich selbst genug; seine Kraft ist eine wahre künstlerische Vollmacht. Als Sohn des deutschen Genius treibt er zum Phantastischen, zum Ungeheuerlichen, zum „Chimärischen“. Was dieser echte Sohn des deutschen Geistes um sich erblickt, sei es mittelalterlich, sei es exotisch, kann ihn berühren, aber nicht bestimmen. Er bestimmt sich selbst, kraft der Mitgift, die das deutsche Wesen, in ihm mit ursprünglicher Gewalt durch unsere dünne Zeit hin fortlebend, ihm auf die Reise schenkte. Dieser Maler wurde 1884 geboren. Das heißt: er kam früh genug zur Welt, um noch im Zeichen des Impressionismus heranzuwachsen. Aber schon seine frühen Bilder haben, im Gegensatz zum Impressionismus, einen schweren Drang ins Verfestigte, ins starr Gefügte. Seine Kunst entwickelt sich schon vor dem Krieg und während des Krieges zu einem Stil von drangvoller Konstruktivität. Die Bilder sind steife Systeme von Achsen. Das Malerische, das der Impressionismus mitgegeben hatte, wird zurückgedrängt in eine Rolle zweiter Ordnung; es wird ungefähr das, was man ein „Illuminieren“ mit Farben nennt; es wird mehr ein Ausmalen und Anmalen als ein gestaltendes Malen im ersten Ansprung; der Stil ist graphisch gehalten; die Farbe „färbt“; sie ist nicht primär-malerisch. Der Weg geht weiter. Das ererbte Malerische bricht wieder durch und auf. Im Konstruktiven gefestigt durch eine mit wahrhaft blutigem Ernst betriebene Kunst des Komponierens und Zeichnens erlaubt sich der Künstler seit den letzten Jahren wieder ein freieres Walten mit dem Malerischen; die Gestaltung der Bilder hat nun zuweilen entscheidende Voraussetzungen wieder im Malerischen. Einige Stilleben beweisen diesen veränderten Zustand mit aller Deutlichkeit. Zum mindesten ist zwischen dem Zeichnerisch-Konstruktiven, dem Linear-Kompositionellen und dem Malerischen nun ein meisterlicher Ausgleich geschaffen.



MAX BECKMANN
HERZOGIN VON MALVEDI

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX BECKMANN. STILLEBEN MIT MARGUERITEN

säge durch die Schenkelknochen sägen, sieht das Blut und die amputierten Glieder. Solches Erleben hält in einem Menschen, der die Dinge mit der doppelten Schärfe des Menschen und Künstlers gewahrt, ein Menschenleben lang vor; man soll sich nicht wundern! Man soll sich nicht darüber wundern, daß diesem Mann das ganze Bild des Daseins ein einziger Albtraum, eine einzige Chimäre, eine einzige „Gotik" im Sinn mittelalterlicher Passionsbilder geworden ist — und daß nun weiterhin selbst das Schöne, das Reizende, das Heitere, das Liebenswürdige diesem Menschen und Maler für alle Zeit durchzogen ist mit dem roten Faden des Schrekkens und hier und dort angetuscht mit Blut. Dieser mit furchtbarem Ernst erlebende Mensch und Künstler wird das Furchtbare aus dem Leben nicht mehr ausscheiden können. Strand des Mittelmeers, schöne Menschen, die baden, hübsche Frauen abends beim Tanz: wohl

Die Entwicklung von etwa 1900 bis in unsere Tage ist nicht nur eine Entwicklung des Formalen, sondern auch ein Erfahren von Inhalten, eine Kette von Erlebnissen. Muß man es aussprechen, daß diese Epoche nicht heiter gewesen ist? Vor dem Krieg die Unruhe der Angst in aller Welt: die sozialen Spannungen, die weltpolitischen Spannungen, der Verfall des Geschmacks, zum Beispiel im öffentlichen Bauwesen. Dann der Krieg selbst — und ihn nennen heißt ihn aussagen. Beckmann selbst ist Krankenträger, Lazarettgehilfe; er hört die Chirurgen-

— aber dieser Mann hat die furchtbarsten Grimassen des Lebens und des Sterbens gesehen, und darum wird es zeitlebens für ihn keine Schönheit mehr geben können, die nicht zugleich ein das Blut und den Atem gerinnenmachendes Medusenhaupt wäre; es wird für diesen Mann zeitlebens keine Heiterkeit mehr geben können, die nicht einen Moment die Fratze wiese, und keine Komik, die nicht eine Sekunde, ach eine ewige Sekunde lang verdammt wäre, etwas Arges zu sein. Auch Bosch und Bruegel sind in diesem Modernen wiedergekehrt — und übrigens ist

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

er, da es auch Kubin gibt, nicht der Einzige der Gattung. Und nun — wenn dies alles begriffen werden kann, so wie es ist: muß man dann nicht noch zugeben, daß die Werke Beckmanns im Verhältnis zu dieser Situation wahre Wunder der Schönheit vollbringen? Diese Zeit nach dem Krieg war ein grauenhaftes Jahrzehnt. Beckmann beschönigt nicht; aber sind seine Werke, angesehen auf die Reinheit des Formalen, auf Zeichnung, Komposition, Farbe, Malerei, ja selbst auf den farbigen Geschmack, nicht doch herrliche Dinge? Er kennt den Verfall der menschlichen Physiognomie in unseren Tagen. Dennoch bewahren seine Bildnisse eine naive Frische oder eine infernalische Macht. Zuweilen glaubt man, in seinen Bildern, namentlich denen aus Italien, eine geheime Klassizität der Komposition zu spüren — sogar dies, obwohl Beckmann zu Italien gewiß nicht in einem konventionellen Andachtsverhältnis steht.

Etliche Bilder im schmalen Hochformat haben — man denke nicht, dies sei eine Lästerung — mit der Schönheit mittelalterlicher Kirchenfenster zu tun: durch die knappe Fügung in der Komposition, durch die im Verhältnis zum traumhaften Grauen der Bildinhalte fast liebliche Feinheit des Farbig-Lichten. Es ist sehr wohl möglich, daß Beckmann in solchen Bildern etwas zu malen gedenkt wie die Fenster zu einer imaginären Kirche unserer gottlosen Epoche. Aber was in seinem Werk den großen Namen „Stil“ verdient, ist gleichwohl nicht herbeigeholt; es ist nicht ausgedacht; es gehört der Macht der Antriebe an, mit denen dieser schwere, ernste Mann, dieser Arbeiter und Lastträger in der Malerei unserer Zeit, ausgerüstet ist. Auch das Geheimnisvoll-Hintergründige, das Rätselhafte seiner Kunst ist nicht die Folge eines Willens, sondern das Erträgnis seiner mit Ahnung beschwerten Natur — einer Natur übrigens, die mitten in ihrer starrenden Kraft auch die Empfindlichkeit der feinsten Nerven besitzt. Seine Kunst kommt aus ihm. Er kommt aus unserer Epoche, und in Deutschland ist seine Kunst der stärkste Ausdruck der Zeit; keiner von der Generation kommt ihm gleich an Gewalt, nicht einmal der außerordentliche und oft so wunderbare Kokoschka. Aber eben diese Verbundenheit mit der Epoche ist auch die Bürgschaft für die Dauer seiner Werke. Das Bedeutende hat immer den Nachdruck der starken Augenblicklichkeit — und aus dieser Verfassung heraus führt unmittelbar der Weg in die immerwährende Geltung des Werks, des Namens. Wilhelm Hausenstein

JOHANN HEINRICH FÜSSLI*)

In allen Betrachtungen der Kunstgeschichte aus der Zeit des Überganges vom 18. zum 19. Jahrhundert ist die merkwürdigste Erscheinung unter den Malern, die in einem engeren Sinne mit den Dichtern der „Geniezeit“ und des „Sturm und Drang“ in Verbindung stehen, der Schweizer Johann Heinrich Füßli, immer dargestellt worden wie von einer nebelhaften Dämmerung umflossen, die das problematische Wesen seiner Begabung nicht in dem gebührenden Maße hat erkennen lassen. Eine umfangreiche Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen Füßlis, welche im Sommer 1926 im Züricher Kunsthause stattgefunden hat, zeigte nun die zugleich phantastische und individuell-realistische Eigenart seines Wesens, und angesichts des mit außerordentlicher Sorgfalt zusammengestellten Werkes ergab sich das überraschende Resultat, wie nahe doch die schöpferische Kraft Füßlis bis zu Goya heran, und wie sie weiter reiche zu Hogarth und Blake, endlich wie sich in ihr die Vereinigung des Grotesken und Monumentalen mit aufregender Gegenwärtigkeit, die Schärfe Hodlers treffend, durchgesetzt habe. Füßli trat aus dem Rahmen der klassizistischen Malerei heraus und bewährte sich als ein wichtiger Partner des Asmus Jacob Carstens. Die literarische Belastung, an seiner Malkunst getadelt, erschien geringer als bisher angenommen wurde, die Tätigkeit des Illustrators nicht mehr als entscheidend, und der Eindruck der Ausstellung gipfelte in der Überzeugung, hier wirklich einer durchaus „dämonischen“ Natur gegenüberzustehen, deren richtiger Platz in der Kunstgeschichte historisch erst noch zu bestimmen sei. Ein Seitenblick auf die gleichzeitigen Dichter zeigte außerdem,

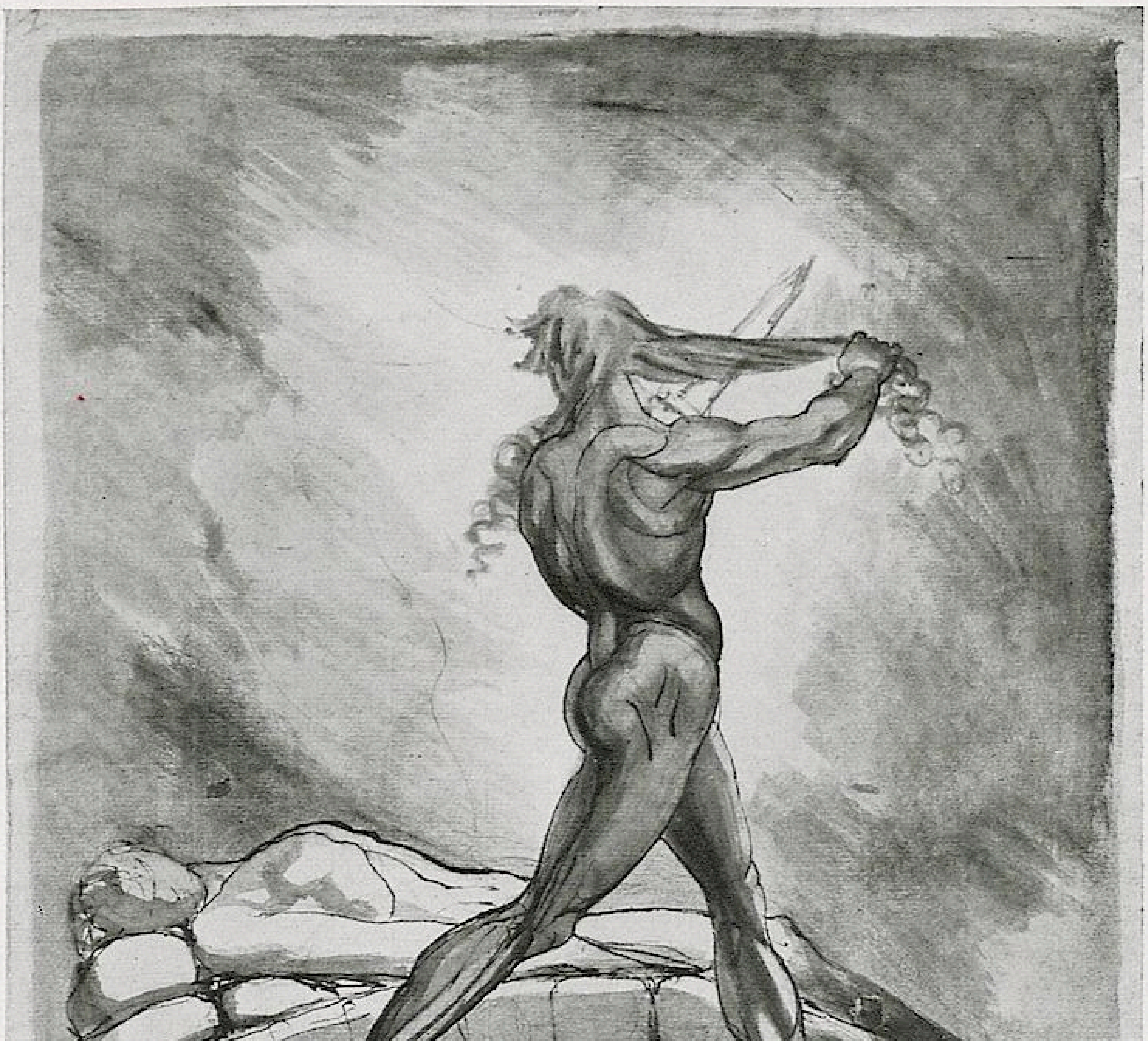
*) Johann Heinrich Füßli. Dichter und Maler. 1741—1825. Von Arnold Federmann. Orell Füßli-Verlag, Zürich und Leipzig.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOHANN HEINRICH FÜSSLI. THEATERSZENE

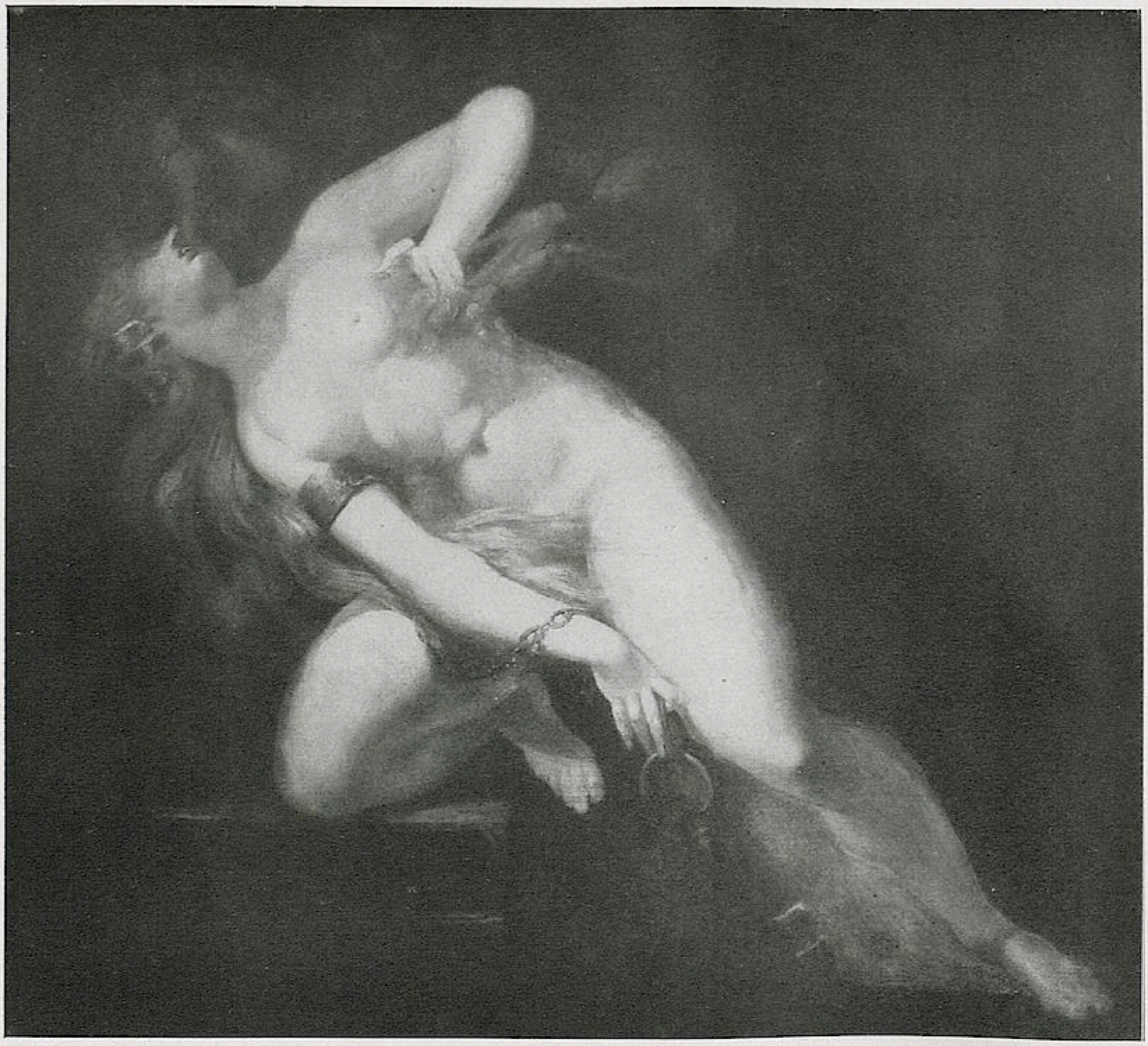
daß aus Füßli der charakteristische Typus der Zeit vielleicht noch deutlicher gefunden werden könne, als aus Lenz, Klinger oder Bürger.
Eben die Vereinigung des dichterischen und künstlerischen Talentes, die Füßli besaß, und die überschäumende, selbständige Gewalt, mit der er diese doppelte Veranlagung glücklich ausbildete, könnten daher für eine umfangreichere Arbeit, welche das Jahrhundert der Aufklärung in seinen psychologischen Grundlagen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JOH. HEINR. FÜSSLI. ACHILLES AM SCHEITERHAUFEN DES PATROKLOS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JOHANN HEINRICH FÜSSLI. DIE SÜNDE, VOM TOD VERFOLGT

zu schildern wagte, nicht minder wichtig sein als die Eigenschaften Philipp Otto Runges für die Geschichte der Romantik. Die Erkenntnis der Persönlichkeit Füßlis könnte zu einer tieferen Deutung Anlaß geben, welche nach der literarhistorischen Seite hin durch seine Beziehungen zu Klopstock und dem jungen Goethe ihr besonderes Gewicht erhält.

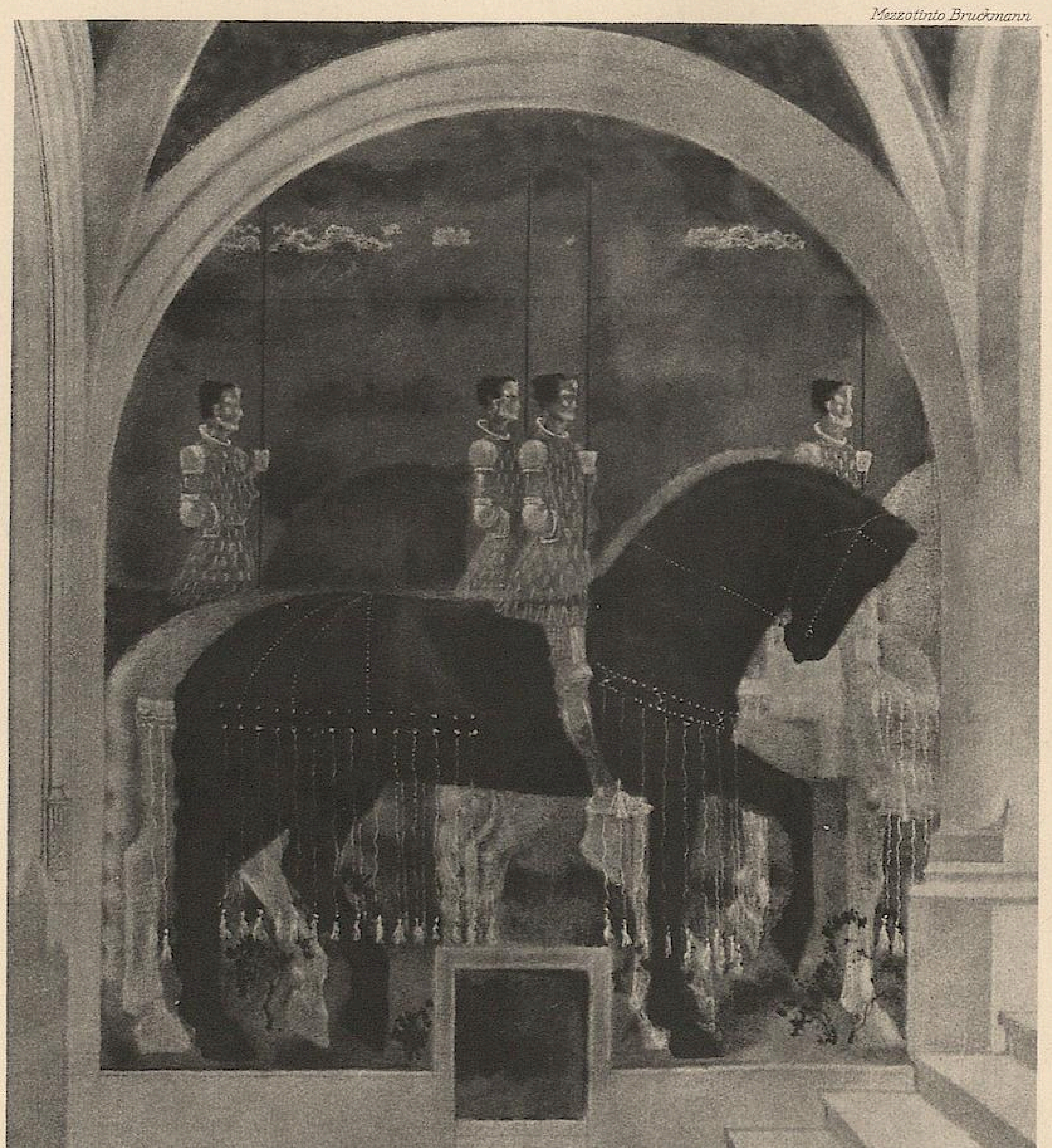
Denn Füßli ist ein Revolutionär nach zwei Seiten: wie er der Kunst der Malerei eine neue und strenge Form zu geben verlangt, die von der Süßlichkeit der Franzosen fortstrebt, will er auch der deutschen Sprache, die noch stammelnd nach gehörigem Ausdruck für die mächtigen, aus der Seele der Jugend aufsteigenden Gefühle sucht, den Schwung der stolzen Sicherheit bringen, der ihr besonderes Kennzeichen dann geworden ist.

Die vortreffliche, aus vielen unbekannten Quellen schöpfende Darstellung Arnold Federmanns vereinigt reizvolle Überblicke über Kunst-, Literatur- und Kulturgeschichte mit der wissenschaftlichen Behandlung der künstlerischen, philosophisch-ästhetischen und dichterischen Tätigkeit dieses vielseitigen Meisters. Auf 72 Tafeln kommt Füßlis künstlerische Bedeutung zum gebührenden Ausdruck.

Hermann Uhde-Bernays

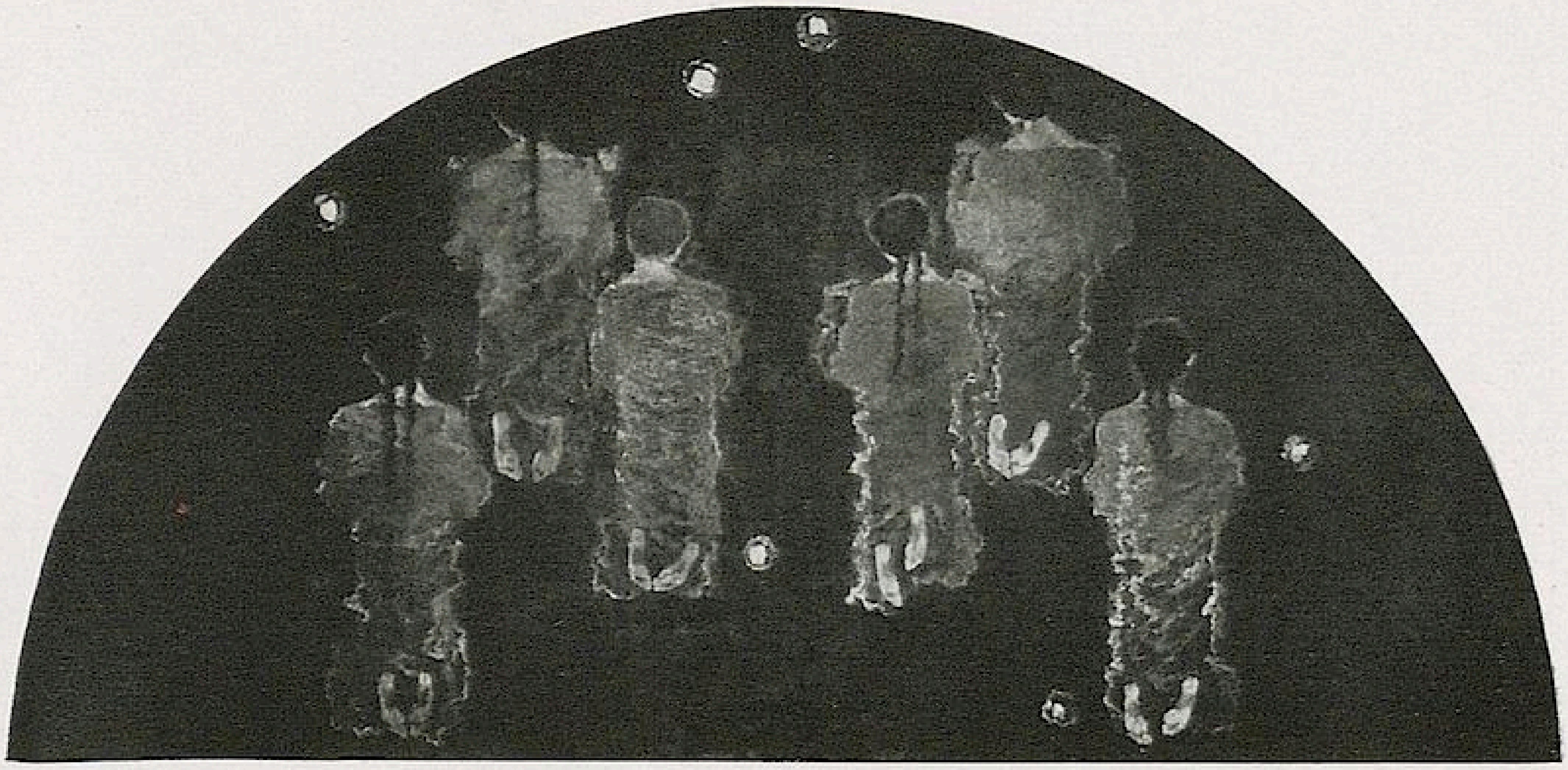
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Mezzotinto Bruckmann



Augusto Giacometti, Entwurf zu einem Wandbild

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



AUGUSTO GIACOMETTI. WANDBILD IM KREMATORIUM DAVOS

AUGUSTO GIACOMETTI

Im schweizerischen Kunstschaffen der Gegenwart nimmt Augusto Giacometti, der in Zürich lebende Graubündner Maler, einen besonderen Platz ein. Seine Farbenkunst kann mit nichts anderem verwechselt werden. Sie steht auf dem Höhepunkt einer vollen und reichen Entfaltung, und ordnet sich zielbewußt eine weitverzweigte Motivwelt unter; Stilleben und wundervolle Blumenbilder, Landschaften und Bildnisse werden durch die farbige Phantasie einer reifen und starken Künstlerpersönlichkeit sozusagen verzaubert und zum Ausdruck eines selbstherrlichen Farbenerlebens gemacht. So entziehen sich seine neueren Tafelbilder der Reproduktionsmöglichkeit fast völlig; nur ein drucktechnisch hervorragend ausgestattetes Werk wie Erwin Poeschels Giacometti-Buch*) vermag durch farbige Tafeln eine Vorstellung vom Wesentlichen dieser Malerei zu geben.

Augusto Giacometti ist aber auch ein starkes und selbständiges dekoratives Talent, das unmittelbar und spontan den Weg zum flächenschmückenden Bildaufbau findet. So hat er sich in persönlicher, freier Weise drei Arbeitsgebiete neu erschlossen, die nur durch die Mitwirkung aller dafür begabten Persönlichkeiten zu neuer Blüte gebracht werden können: Wandbild, Mosaik, Glasgemälde. Auf dem Gebiete des Wandbildes vertritt das Halbrundbild im Krematorium Davos (Abb. S. 169) noch den linear-dekorativen, auf zarter Stilisierung des Figürlichen beruhenden Stil. Die Entwürfe für einen Reiterzug (Abb. geg. S. 169) vereinigen schon im stärkeren Maße den repräsentativen Aufbau mit der eindringlichen Farbensprache, und die Ausmalung der Halle in einem Züricher Amtshaus läßt an den Gewölben den eigenartigen Farbenwirbel Giacomettis restlos zur Auswirkung kommen. — Auf dem Gebiete des Mosaiks bedeutet der Wandbrunnen in der Züricher Universität (Abb. S. 170) schon technisch eine selbständige Leistung; allerlei Scherben verschiedener Form fügen sich zu dem nur leicht andeutenden Bilde in Blau, Weiß und Gold zusammen.

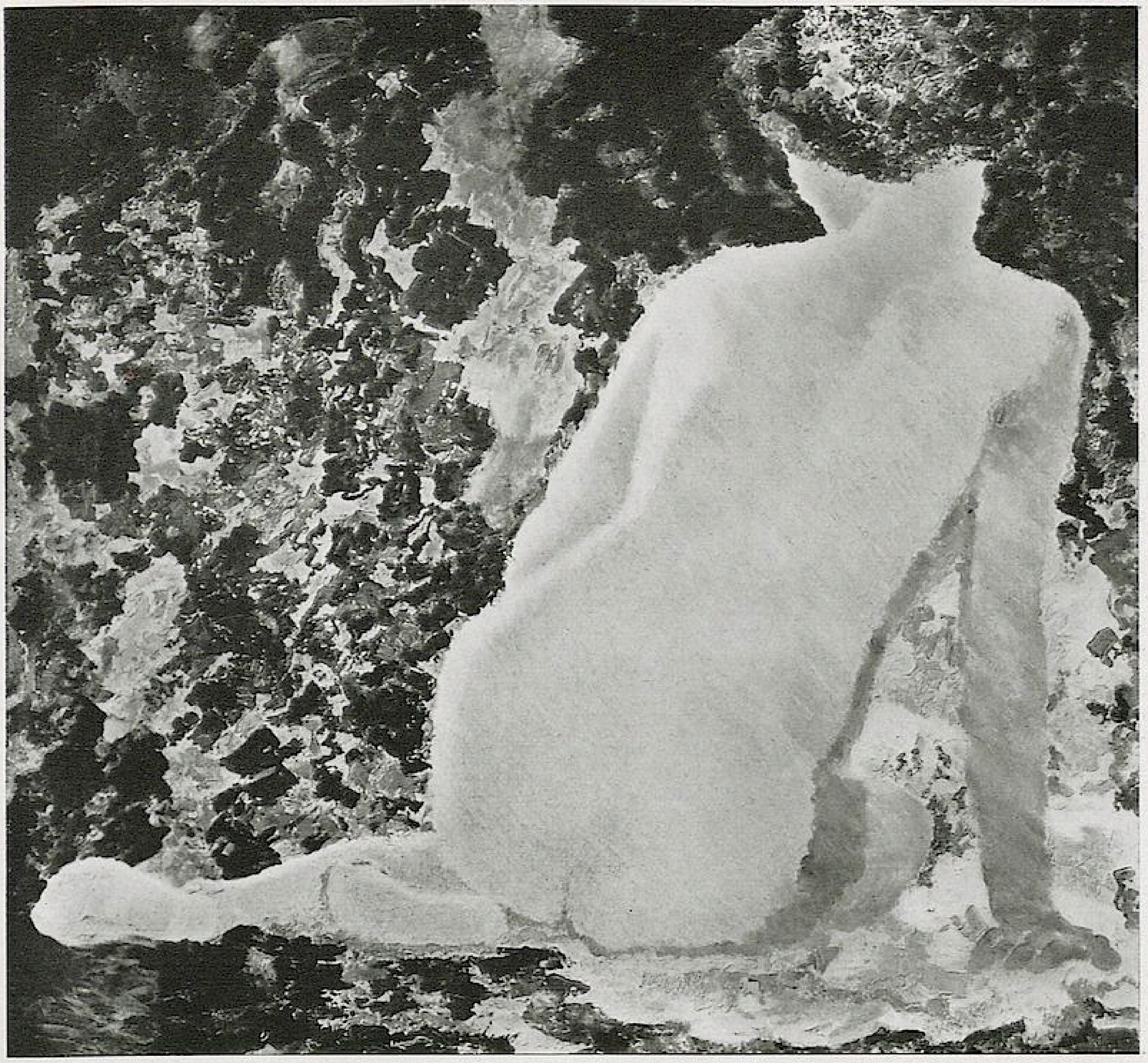
---

*) Monographien zur Schweizer Kunst, Bd. III, Verlag Orell Füßli, Zürich-Leipzig.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

AUGUSTO GIACOMETTI. MOSAIK IM WANDELGANG DER UNIVERSITÄT ZÜRICH

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



AUGUSTO GIACOMETTI. IGNUDA

Auf dem Arbeitsgebiete der Glasmalerei, das in Deutschland durch die Mitarbeit bedeutender Künstler einen neuen Aufschwung erlebt hat, sind Augusto Giacomettis Leistungen für die Schweiz bahnbrechend geworden. Es ist überraschend, zu sehen, wie auch in protestantischen Gegenden, zu Stadt und Land, der Ehrgeiz, gute neue Glasmalereien in die Kirchenfenster zu setzen, aufgewacht ist, da ein bedeutender Vertreter dieses Faches bekannt wurde. Diese Glasmalereien, zuerst als Pastelle auf schwarzem Papier entworfen, fügen das Figürliche in ziervoller Stilisierung den Einzelfeldern ein, lassen es aber für die Gesamtwirkung nicht bestimmend werden. Die farbig reich differenzierte, starke Leuchtkraft der oft kleinflächigen Farbteile macht die Schönheit dieser neuartig wirkenden Glasmalerei aus. E. Briner

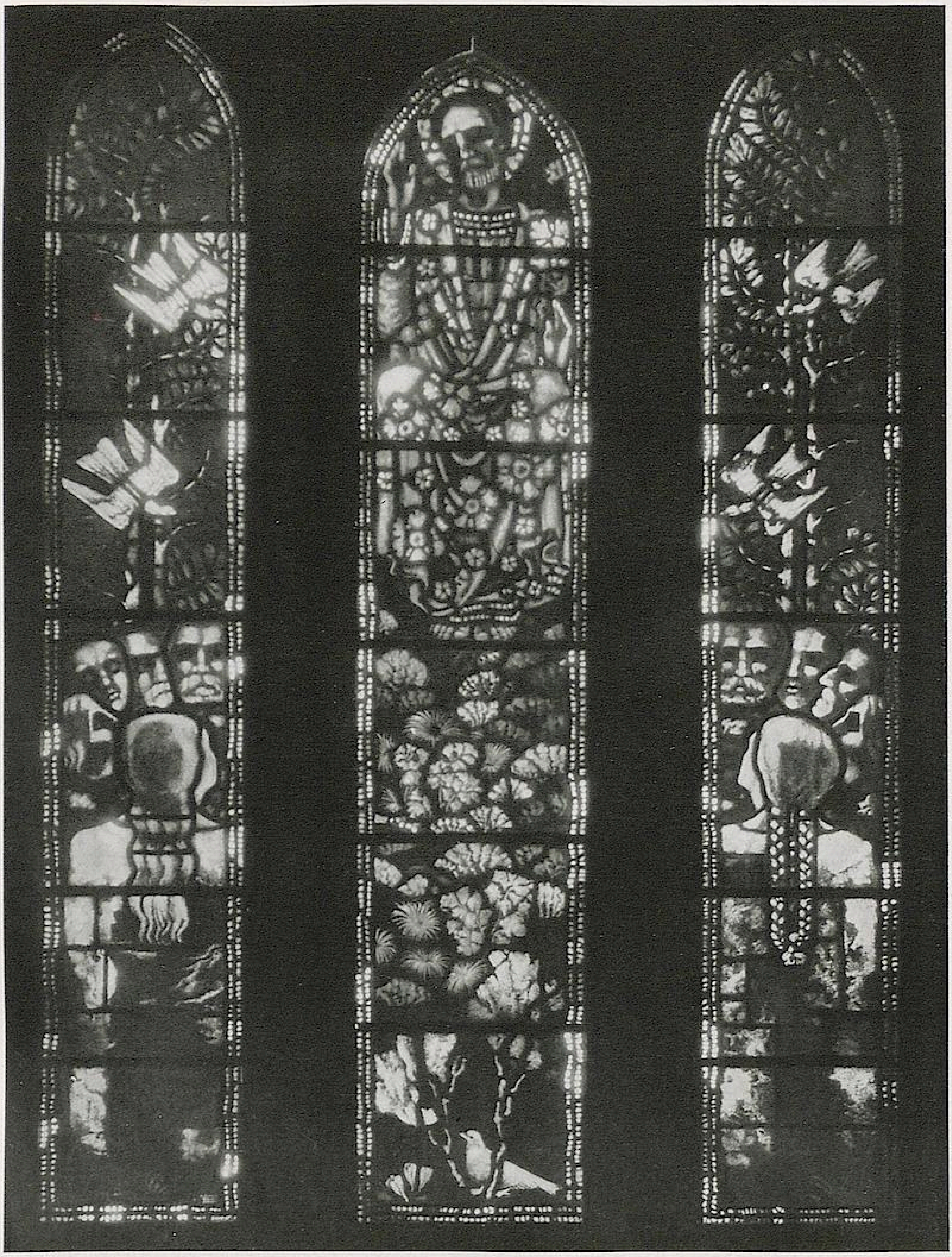
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

A. GIACOMETTI. GLASFENSTER „JUDASKUSS“ IN DER KIRCHE ZU KILCHBERG BEI ZÜRICH

VOM DEUTSCHEN SELBSTBILDNIS

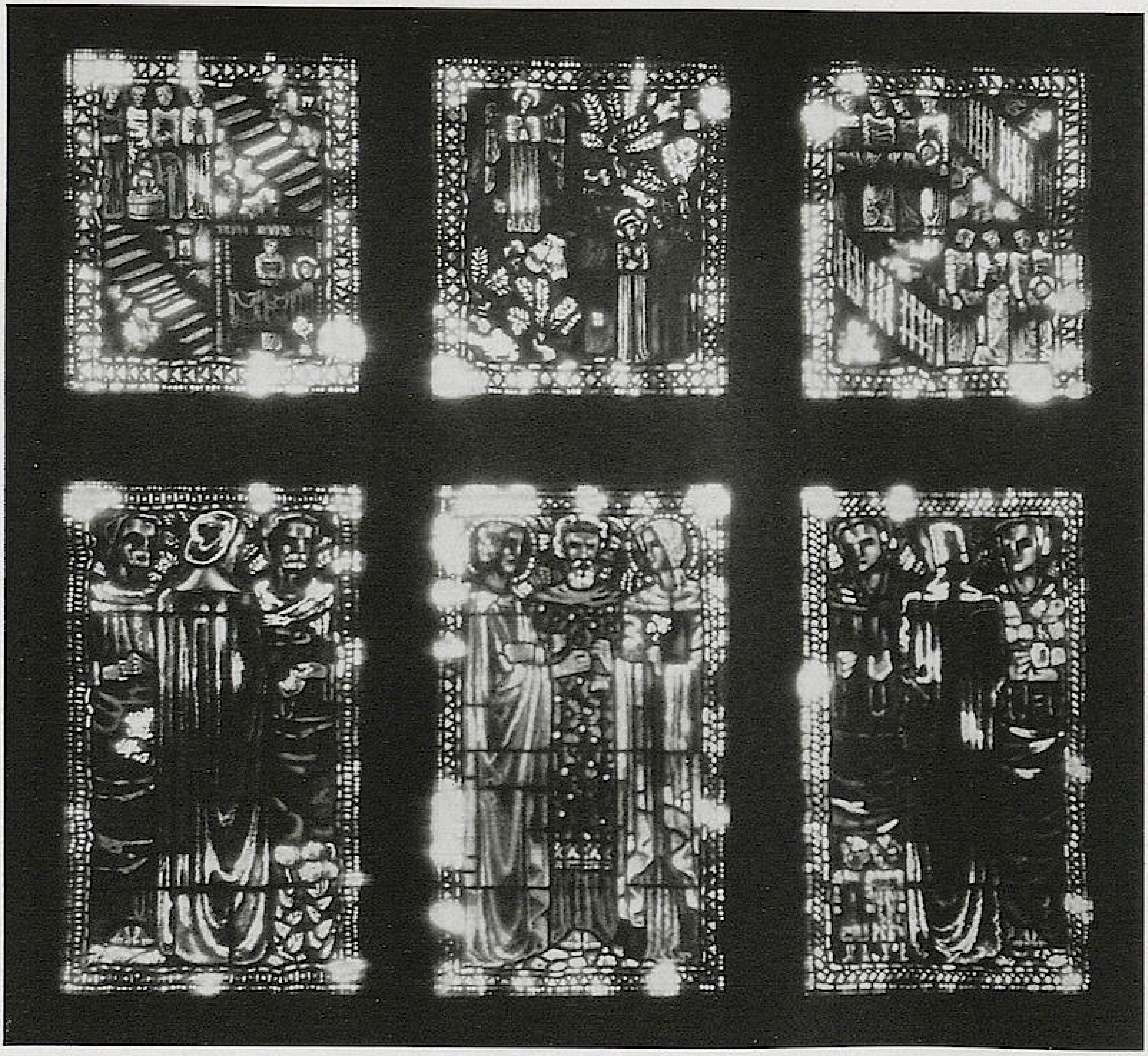
Jede künstlerische Anteilnahme des Deutschen ist von vornherein irgendwie psychologischer Natur. Operiert er mit dem Begriffe „schön“, so meint der Deutsche zumeist „tief“ oder „interessant“, auch da, wo er guten Glaubens ist, „rein“ ästhetisch zu werten. Nie hat er, dem nichts Menschliches fremd ist, ein l'art pour l'art gekannt, weder als Genießender noch als Schaffender. Bedeutung ist ihm alles. Kein künstlerisches Problem ist jedoch tiefer in der Sphäre des Psychologischen verwurzelt als das des Selbstporträts. Hier hebt sich als erste Frage nicht die nach dem Wie, sondern nach dem Wer der Erscheinung. Das Bild braucht hier nicht wie ein anderes Kunstwerk mehr oder weniger auf Umwegen als Bekenntnis ausgedeutet zu werden, seinem eigentlichen Wesen nach ist es Bekenntnis. Und doch nicht nur Bekenntnis. Vor dem allberühmten Selbstbildnis Dürers in der Münchner Pinakothek stellt Wölfflin fest, dies sei Dürer, so wie er sein wollte, nicht wie er war. Dies aber ist kein Einzelfall, und es läßt sich verfolgen, wie es im besonderen Selbstbildnisse deutscher Künstler sind, die Beispiele für jenen Typus des Selbstbildnisses als Verwirklichung der eigenen Ich-Sehnsucht darstellen, bei dem der Spruch des Mystikers seine besondere Geltung hat: „Vor jedem steht ein Bild des, das er werden soll.“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



A. GIACOMETTI. CHORFENSTER „BERGPREDIGT“ IN DER STADTKIRCHE WINTERTHUR

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



A. GIACOMETTI. GLASFENSTER IM TRAUZIMMER DES STADTHAUSES ZÜRICH

Während dem romanischen Künstler das Porträt seines Ichs vielmehr ein Thema unter anderen gleichwertigen Themen bedeutet, ist es für den typisch germanischen Gestalter so und so oft ein zentrales Problem geworden, dessen Bedeutung andere Problemgruppen zeitweise überdeckte, so bei Rembrandt, van Gogh wie auch bei Dürer, C. D. Friedrich, Hans Thoma, Böcklin, Corinth, Kokoschka, Kirchner, O. Dix, Paula Modersohn, Käthe Kollwitz, und in der Vorliebe für das Selbstbildnis glauben wir auch die deutscheste Seite von Max Liebermanns Kunst zu sehen.

Romanische Künstler — selbst ein Greco oder Cézanne — lassen ihr persönlichst Eigenstes doch noch mehr in den Verkleidungen ihrer anderen Bilder als in ihren Selbstbildnissen zutage treten, in denen auch sie noch irgendeinen Rest ihres Wesenskerns nicht preiszugeben vermögen. Es scheint auch eine durchaus begründete Assoziation, wenn wir bei Namen wie Rembrandt, Dürer, van Gogh unwillkürlich zuerst ihr Selbstporträt vor Augen haben, während sich bei Nennung der Namen Raffael, Tizian, Courbet zwangsläufig die Vision dieses oder jenes Heiligen- oder Landschaftsbildes ein-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

stellt. Nimmt der Romane das Problem der Selbstdarstellung hie und da einmal besonders wichtig, so geschieht es mehr aus einem gesellschaftlichen Würdegefühl heraus oder aus einer narzißhaften Neugierde und Verliebtheit in die eigene Erscheinung. Nichts von dem Erkenntnisdrange, dem selbstvernichtenden Sichselbersuchen des nordischen Künstlers, dem der Vorwurf des Selbstbildnisses stets Zeichen inneren Kampfes mit sich selbst, der nur immer auf diesem Wege lösbar scheint, ist, ein wahres „Gerichtstaghalten über sein eigenes Ich". Der eigentlich metaphysische Wert des Selbstbildnisses ist dem Romanen nie ganz aufgegangen. Ihm kommt es hier hauptsächlich auf die Tatsache des Daseins seiner Person an oder, auf den

A. GIACOMETTI. DETAIL. „VERMÄHLUNG MARIÄ"

aus dem Glasfenster S. 174

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

in ihrer Zahllosigkeit bezeichnenden sog. Assistenz-Selbstbildnissen — auf die Tatsache des Dabeiseins.

Der Deutsche aber bleibt im Selbstbildnisse gleichsam nichts schuldig. Neben der restlosen Darbringung seines Ichs, dem Gestaltwerden brennenden Erkenntnisdranges, gelingt ihm oft noch das Beben vor dem Spiegel — Ich Ausdruck werden zu lassen — „Phantom, du bist nicht meinesgleichen!“, das Grauen vor der Spaltung des Selbst. Ein bezeichnendes Wort steht in Christian Morgensterns „Stufen“, diesem wiederum so gänzlich ohne Eitelkeit und lediglich um der zwingenden Auseinandersetzung mit sich selber willen geschriebenen literarischen Selbstporträt: „Man müßte sein Ich nicht immer mit sich identifizieren, sondern wie eine Mutter ihr Kind behandeln.“ In solcher sentimentalischen Distanz, einer Selbstentäußerung, die in Wahrheit Selbststeigerung ist, scheint uns der Sinn des Selbstbildnisses vor allem des nordischen Menschen — Symbol seiner Fähigkeit und Grenze — beschlossen.

Margot Riess

AUGUSTO GIACOMETTI. DIE VERKÜNDIGUNG AN DIE HIRTEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Phot. Coll. Paul Guillaume

ANDRÉ DERAIN. SÜDLICHE LANDSCHAFT

ANDRÉ DERAIN*)

Als André Derain im Jahre 1880 in Chatou als Sohn pikardischer Eltern geboren wurde, war in der ganzen künstlerischen Welt der Impressionismus als Parole ausgegeben. Die beißenden Satiren eines Daumier, die kraftvollen Kompositionen eines Delacroix und die glatten Akte eines Ingres waren abgetan, um allein dem Spiel des Lichtes Raum zu gewähren. Das Licht und die Sonne, das Flimmern der Luft und das Zerfließen der festen Form waren die einzigen Probleme, um die sich die damalige Künstlergeneration bemühte. Vieles hat sie erreicht, und ein Monet, Manet, Sisley, Pissarro und Renoir haben Endgültiges geschaffen. Aber die Welt war hier zu Ende; es gab kein Darüberhinaus, und die Kunst drohte in dieser Sackgasse unterzugehen. Die Hierarchie des Impressionismus war erledigt; eine Revolution mußte folgen, welche die Umwertung aller Werte verlangte und die alten Könige für die neuen Ideen stürzte. Einzelne Wegbereiter wurden entdeckt: Seurat wurde aus der Finsternis der Verkannten in das Licht des großen Führers und Befreiers gehoben; Gauguin entdeckte die Farben und Linien ferner Welten;

*) Die Wiedergabe der Bilder von Derain erfolgt mit Genehmigung der Société du droit d'auteur, Paris (Gal. Flechtheim, Berlin).

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

van Gogh sprengte die alten Formen und Cézanne wurde der Fahnenträger und der kühnste Streiter in dem Kampf um die neue Kunst. Die ersten Gefechte in diesem Krieg um alte Rechte und neue Gedanken wurden durch das Hoheitsrecht der regierenden Generation in den Annalen der Geschichte unterdrückt. Doch überall gärten schon die neuen Kräfte. Der „Salon des Indépendants" faßte sie zum ersten Male im Jahre 1884 alle zusammen, um sie in einem breiten Strom zu neuen Lösungen zu führen. Aber noch siegten die Herrschenden.

In dieses Chaos kam der junge Derain, der sich schon mit 15 Jahren zum Maler berufen fühlte und der ihm vorgezeichneten Laufbahn eines Ingenieurs entsagte. Er ging nach Paris, besuchte eine damals berühmte Zeichenakademie und arbeitete in dem Atelier Eugen Carrières, worin er sattsam das Gift der alten Schule genossen hatte. Er war abgeschreckt durch den transzendentalen, literarischen Stil seines Lehrers und suchte anderweitig künstlerische Werte zu erforschen. Als ein starker und aufgeweckter, aber ernster und verschlossener Junge grübelte er über alle Probleme und rang heiß und heftig um die Erkenntnis aller früheren Kulturen. Im Louvre studierte er die alten Meister, und seine Kopien zeugen von der Sorgfalt, die er um ihre Erforschung verwandte. Er nahm alles auf, was ihm tauglich schien und schärfte so seine künstlerische Hellhörigkeit, daß er noch viel später in seinen Bildern Reminiszenzen an die großen Meister erweckte. Er war ein leidenschaftlich Besessener, der Vertrauen hatte in seine Stärke und den die Überfülle des Erlebens nicht aus dem Gleichgewicht bringen konnte. Dabei war er ein Suchender und Strebender zugleich, der auf den Trümmern der alten Kunst einen neuen Tempel errichten und die Bausteine zu diesem Heiligtum aus eigener Kraft behauen wollte. Er brach völlig mit der letzten Überlieferung, begann von sich aus das Feld zu roden und zählte neben Matisse und Picasso zu den kühnsten Vorkämpfern um die langersehnte Freiheit der Kunst.

Mit 23 Jahren stellte er zum ersten Male aus. In der Gruppe der „Fauves" zeigte er neben den Bildern von Dufy, Friesz, Marquet, Matisse, Picasso und Vlaminck einige Arbeiten aus Chatou, Calliure und London. Es waren Flußlandschaften in schweren düsteren Farben und einer etwas plumpen Touche. Die Farbe war nur Mittel, kein Zweck; er zeichnete mit dem Pinsel und schuf große Flächen, die in herben Rhythmen die Bildkomposition aufteilen. Alle wesentlichen Teile hatte er bis ins einzelne studiert, aber in der Ganzheit waren die Akzente nicht richtig verteilt.

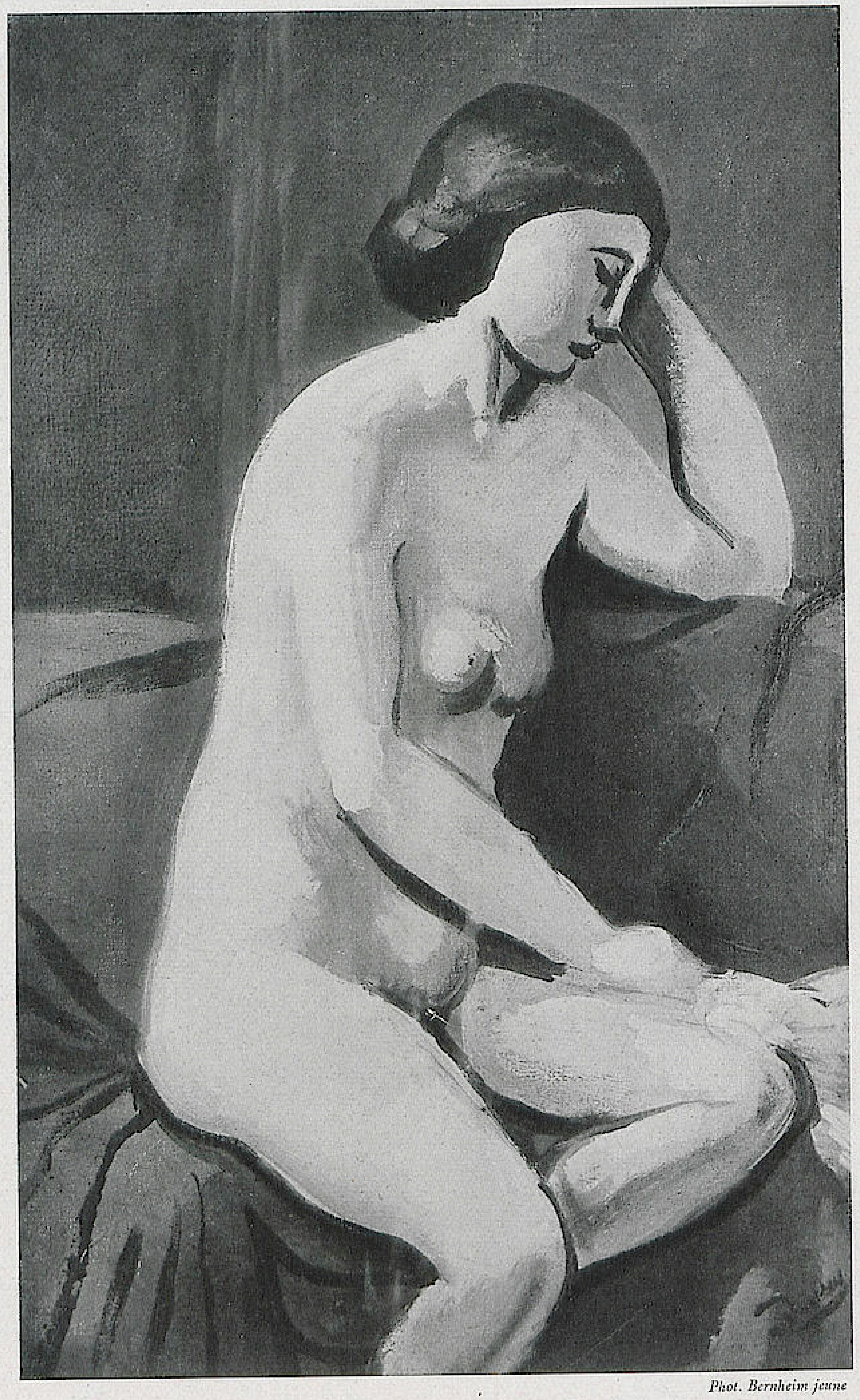
Mit 25 Jahren versuchte er sich im Holzschnitt; er vereinfachte die Linien und wußte dekorativ zu zeichnen. Die Silhouette wird betont; doch alles bleibt noch hart und primitiv. Später versuchte er große Figurenbilder; sie sind flach wie kretische Idole und streng, wie griechisch-archaische Grabreliefs. Langsam erst entwickelt sich in Derain das Gefühl für Volumen. Dann erfand er 1907 zwei Skulpturen in geschlossener Form. Der Gegenstand wurde in verschiedene Ansichten aufgeteilt und seine Kampfgenossen sahen in ihm bereits den Begründer des Kubismus; er stand in dieser Zeit den Lösungen Picassos nahe, aber die mathematischen Probleme hatte er bereits als 18jähriger in seiner Schulzeit überwunden; dies rettete ihn aus der Starrheit kubistischer Theorien. Seit diesem plastischen Versuch werden seine Bilder tektonischer und die Figuren gewinnen eine sichere Struktur; sie werden isoliert nebeneinandergestellt; Farbe und Licht dienen nur die Körper zu runden und zu modellieren.

In diesen Jahren ist Picasso ganz in seiner „époque nègre" befangen; man versuchte neue Lösungen und beginnt allmählich neue und eigene „Stile" zu finden. Die Gemeinschaft der „Fauves" ist zu Ende. Man hatte tabula rasa gemacht; dies war das einzig Gemeinsame dieser Gruppe, die sich aus allen Lagern zusammenfand. Jeder ging jetzt seiner Wege. Matisse malte im Süden Interieurs, wo das Licht wie köstliche Musik eindrang, Dufy fand in Sizilien seine neue Welt, Vlaminck floh die Stadt und pflegte seinen Garten in ländlicher Einsamkeit. Derain allein hatte noch keinen Stil gefunden und suchte noch immer aufzubauen. Neben Picasso erscheint er weniger willkürlich, weniger inspiriert und daher dem Laien gefühlsmäßig näher, als das außerordentliche, beängstigende Genie des großen Gestalters. Derain vermittelt uns seinen Eklektizismus. In seinen Bildern bleibt stets ein Unterton von Geschichte, stets weist seine Malerei auf seinen Vormund hin. Er durchwandert alle Gebiete der Kunst, baut mit Cezanne seine Formen, malt mit Courbet seine Farben, bewundert die scharfen Zeichnungen Lautrecs, den ausdrucks-

ANDRÉ DERAIN

SÜDLICHE
LANDSCHAFT

Phot. Coll. Paul Guillaume, Paris



Phot. Bernheim jeune

ANDRÉ DERAIN. WEIBLICHER AKT

Phot. Coll. Paul Guillaume

ANDRÉ DERAIN. STILLEBEN

Phot. Coll. Paul Guillaume

ANDRÉ DERAIN. PORTRÄTKOPF

vollen Realismus Degas, die liebliche Strenge Puvis de Chavannes, die tragischen Gestalten Grecos, die Eleganz der Linie ägyptischer Reliefs, das strenge Maß Mantegnas, die mystische Erscheinung Odilon Redons und den starken Reiz der indischen Kunst. Doch seine Phantasie ist unersättlich und immer weiter wird der Kreis der zu erforschenden Kulturen. Von der Mystik der Inder kommt er zu den Meditationen der alten Chinesen, zu der Virtuosität der Japaner und zuletzt zu der dionysischen Trunkenheit und den feurigen Rhythmen der Neger und Mexikaner. Eine kritische Epoche trat ein in dem Schaffen des Meisters. Er mied den Sprung ins ungehemmt Subjektive, korrigierte sich an wechselnd aufgenommener Erbschaft und drohte in einem Meer von Tendenzen unterzugehen. Es führte zu einer Katastrophe, als in Derain Giotto mit den Negern rang und das Chaos ward unabsehbar.

Da kam der Krieg und während sieben Jahren war Derain Soldat. Keinen Pinsel hat er in

Phot. Coll. Paul Guillaume, Paris

ANDRÉ DERAIN. STRASSE IM SÜDEN

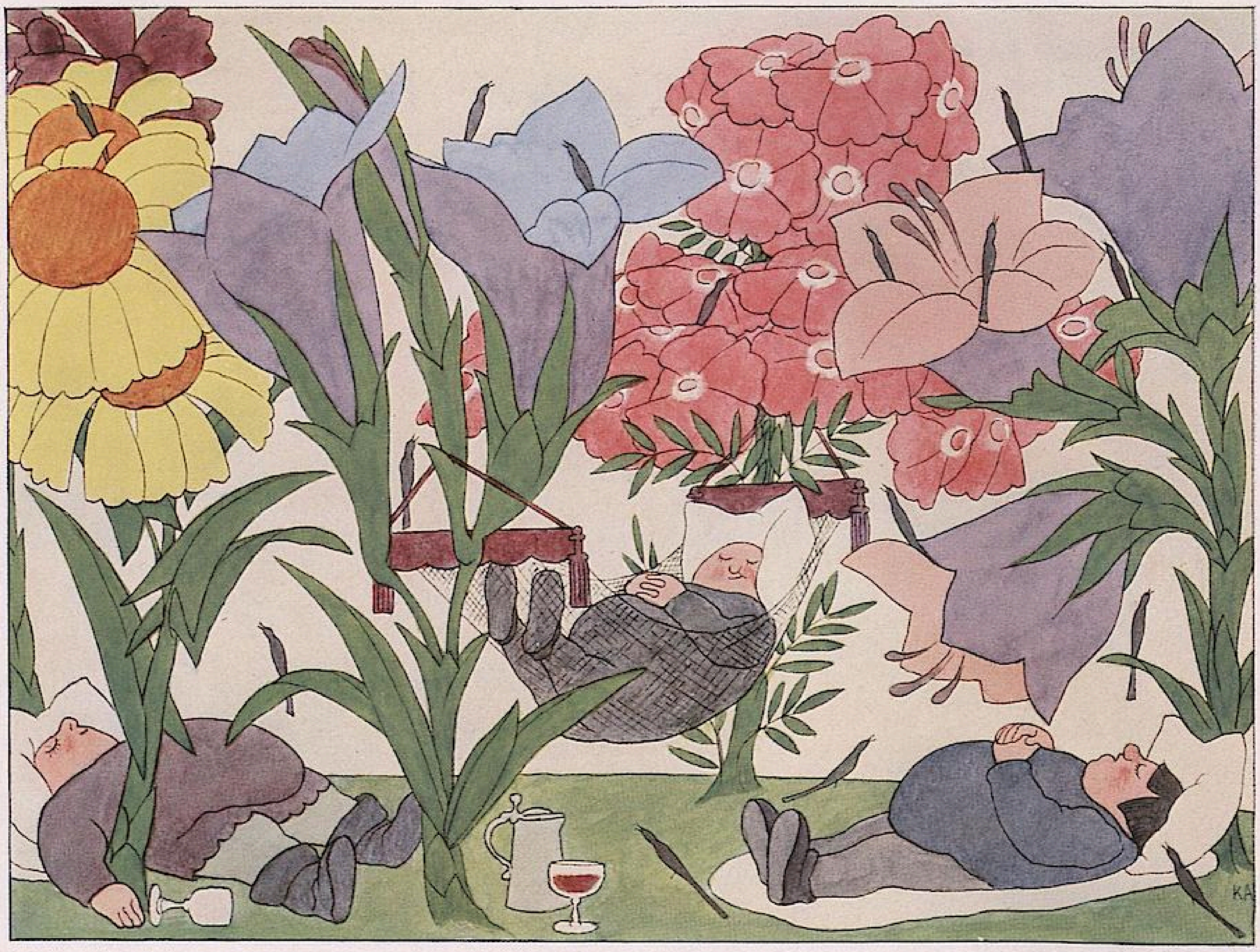
dieser ganzen Zeit berührt. Die innere Erregung verebbte langsam und wurde durch äußere Erlebnisse zurückgedrängt. Er hatte nun lange Zeit Gelegenheit, die Erinnerungen einzuschmelzen und umzuformen zu einem eigenen, persönlichen Stil.

Als Mensch ist er völlig einsam und verschlossen, hat fast keine Freunde und widmet sich in seinen freien Stunden ganz der Musik. Niemals hat er im Salon ausgestellt und hält lange Zeit seine letzten Werke geheim. Es ist dies bei ihm kein Snobbismus, sondern eher ein Schutz für seine tiefe Natürlichkeit. Jetzt, wo er nach heißem Ringen Ruhe und Frieden gefunden hat, sucht er sie zu bewahren und vermeidet neue Erschütterungen. 1918 ändert Derain seinen Stil. Eine tiefe Frömmigkeit spricht aus seinen Werken, ein Glanz leuchtet aus seinen Bildern, die von der Klarheit seines Innern zeugen. Eine neue, zart empfindsame Modellierung ist in ihm erwacht; er sucht die Komposition zu verbergen und das Lehrhafte zu vermeiden. Seine Bilder sind lyrische Gedichte, musikalische Symphonien und lebendige Schöpfungen eines tiefen und wissenden Menschen. Er ist unerbittlich gegen sich selbst und gegen seine Kunst. Bei einem Händler fand er einst zwei seiner Atelierstudien, die ihm mißfielen. „Ich möchte diese Schweinereien zurückkaufen" und tauschte sie gegen bessere Blätter ein. Auch heute noch ist sein Talent überaus vielseitig. Die Erinnerungen sind nicht völlig verblichen; die zarten Töne seiner Landschaften, der klassisch ruhige Blick seiner Porträts, die stille Versunkenheit seiner Akte sind Harmonien, die aus allen Zeiten in seinem Werk zusammenklingen. Dr. Fritz Neugaß, Paris

KOMMUNALE KUNST-FÖRDERUNG

In Nürnberg, das einst die Führerin Deutschlands in allen Dingen der Kunst war, aber mit dem Verlust der Reichsstadteigenschaft auch seine Stellung als Kunststadt verlor und fortan im Schatten der aufstrebenden Kunstbedeutung Münchens zu stehen hatte, macht sich immer mehr der starke Wille, die verlorene Kunstgeltung zurückzuerobern, bemerkbar. Nach den Ausstellungen dieses Jahres, der Dürer-Ausstellung im Germanischen Museum und der Ausstellung deutscher Malerei in der Norishalle, tritt Nürnberg als eine der ersten deutschen Städte mit dem Entschluß hervor, die städtische Kunstgalerie künftighin auch an den Nachmittagen und Abenden, an letzteren bei einer Beleuchtung, die das Tageslicht durchaus gleichwertig ersetzt, aufzutun. Als Grund dieser Maßnahme bezeichnet man den Wunsch, „Volkskreise für den Museumsbesuch zu gewinnen, die ihm bisher ganz fern standen". Dies deckt sich mit einer Äußerung des Nürnberger Oberbürgermeisters Dr. Luppe, die er bei seinem Rückblick auf das Nürnberger Dürer-Jahr tat, nämlich daß es der Zweck der Veranstaltungen des Dürer-Jahres gewesen sei, die Öffentlichkeit in engere Beziehung zur Kunst zu setzen. Die gleiche Kunstgesinnung tat Luppe auf der großen Tagung des bayerischen Städtebundes in Nürnberg am 30. Nov. 1928 kund. Er sprach über die Kunstförderung durch die Städte und führte dabei u. a. aus, daß die deutschen Städte heute die Verpflichtungen zur Kunst übernommen hätten, die früher von der Kirche, den Fürsten und Mäzenen erfüllt wurden. Die Städte allein seien in der Lage, diese früheren Faktoren zu ersetzen. Ankauf von Kunstwerken, Stipendien, Veranstaltung von Ausstellungen auf städtische Kosten, Anlage und Vergrößerung städtischer Kunstsammlungen, Schmuck des Straßenbildes durch Fresken und Denkmäler sei Pflicht der Stadt. Dadurch werde die Kunst auch indirekt gefördert, denn es werde das Interesse an ihr geweckt und es würden bemittelte Leute zur Kunstförderung angefeuert. Namentlich aber werde dadurch dem Bildungshunger und dem Kunstbedürfnis minderbemittelter Kreise, das größer sei, als man vermute, Genüge getan und damit das Volk in seinem kulturellen Niveau gehoben und ihm durch Sättigung seiner seelischen und künstlerischen Triebe eine Veredelung über Alltag und Berufsarbeit hinaus gegeben. Diese Gedanken, die nach der Versicherung Luppes sich nicht in Worten, sondern in Taten auswirken sollen, sind die eines wahrhaft praktisch-sozial gerichteten Kunstfreundes. W.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KARL ARNOLD. AUS DEM BILDERBUCH „SCHLARAFFENLAND“

Erschienen im Volksverband der Bücherfreunde, Berlin

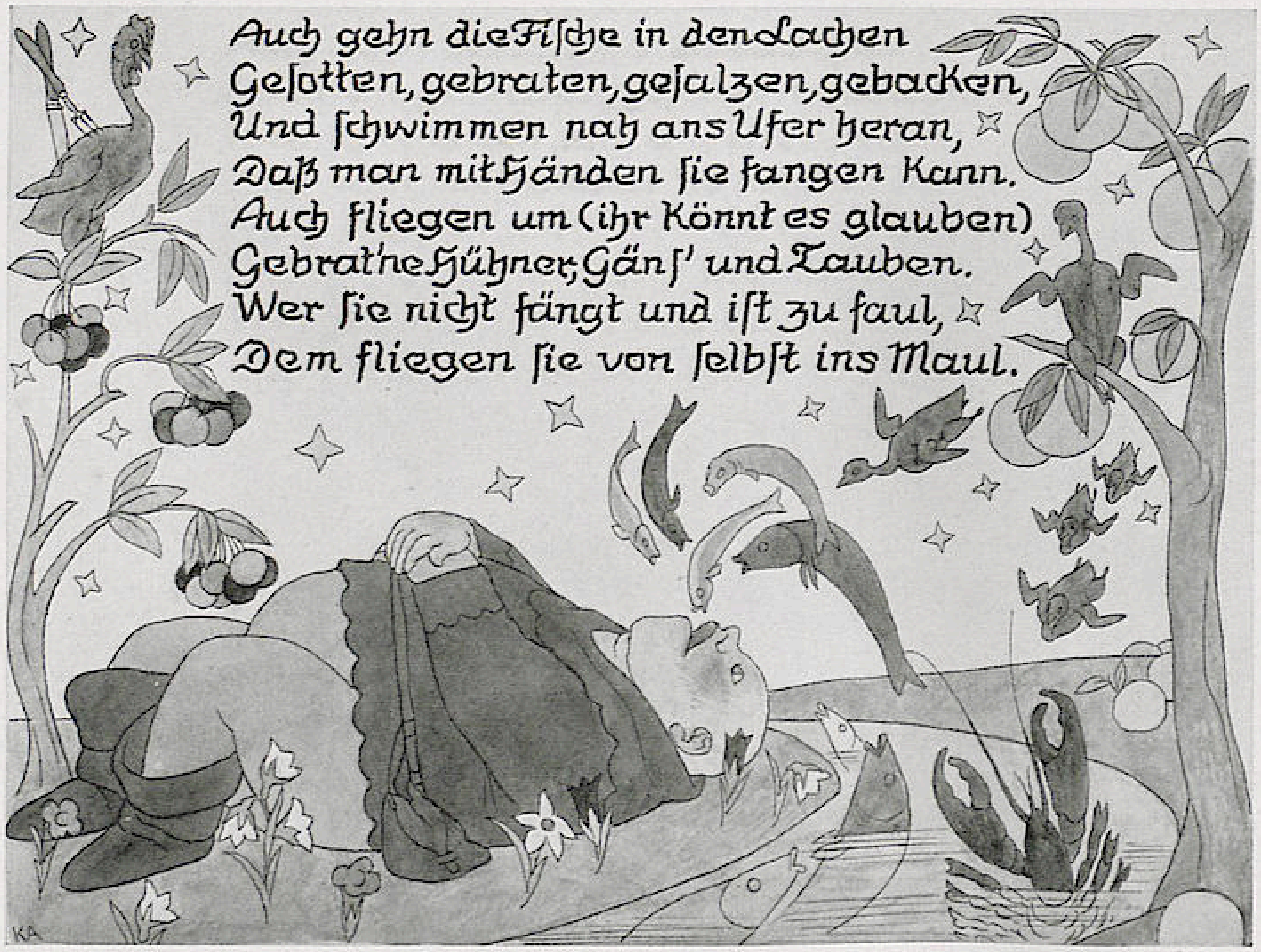
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

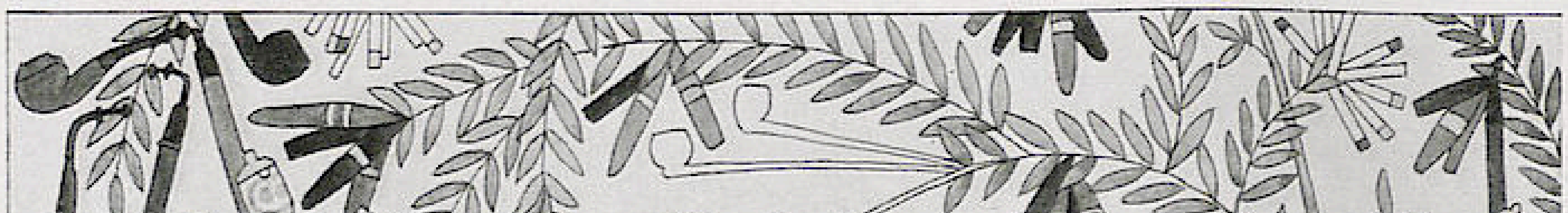
KARL ARNOLD. AUS DEM BILDERBUCH „SCHLARAFFENLAND“

KARL ARNOLD

In Karl Arnolds Persönlichkeit vereinigt sich individuelles Wesen und künstlerische Leistung zu einer Homogenität, wie sie nur höchst selten vorkommt. Es gibt Künstler, deren Schaffen sich wie irgendein manueller bürgerlicher Beruf, absolut losgelöst von ihrem Menschentum, gleichsam von selbst vollzieht; es gibt stille sinnierliche Männer, die mit dem Bleistift in der Hand tollste Allotria treiben: dieser Art waren Busch und Oberländer; ich kenne aber auch Künstler, die in ihrem privaten Leben von überschäumender Lebenslust und ausgelassener Heiterkeit sind, sobald sie aber vor eine Leinwand treten, von nazarenischer Andacht umfangen werden und Bilder von rührender Frömmigkeit, von erschütterndem Ernst schaffen. Von dieser Art ist nun eben Arnold nicht. Gewiß, auch er hat einmal religiöse Gemälde größten Formats gemalt, aber das war noch im Umkreis der Stuck-Schule und unter den Auspizien der Akademie, es war wie eine Krankheit, die ausgeschwitzt werden mußte, wie ein Läuterungsprozeß, der überstanden sein wollte. Dann fand Arnold sich selbst, ganz naturnotwendig, automatisch, zwangsläufig. Und es entstand die erwähnte merkwürdig vollständige Übereinstimmung von Persönlichkeit und Leistung, von Mensch und Werk. In jedem Zug der Erscheinung Arnolds, seines Wesens, seiner Rede und seiner Gebärde steckt etwas, das in seiner Kunst wiederkehrt. Der Hang zur Karikatur des Spießbürgertums bekundet sich bei ihm nicht allein in seinen Zeichnungen. Noch drastischer und schaubarer wurde und wird er in Arnolds mimischen Gestaltungen. Er ist ein Genie der Maske, wie er ein Genie der Stegreifrede ist. Man mußte ihn sehen auf dem leider nicht mehr wiederholten, einst Jahr um Jahr aufgeführten Künstlerfest „Vorstadthochzeit“. Es ging dabei um die ironische Verherrlichung der Kitschideale des Kleinbürgers. Arnold, der den Spießer mit einer ebenso zärt-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin





KARL ARNOLD. AUS DEM BILDERBUCH „SCHLARAFFENLAND“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

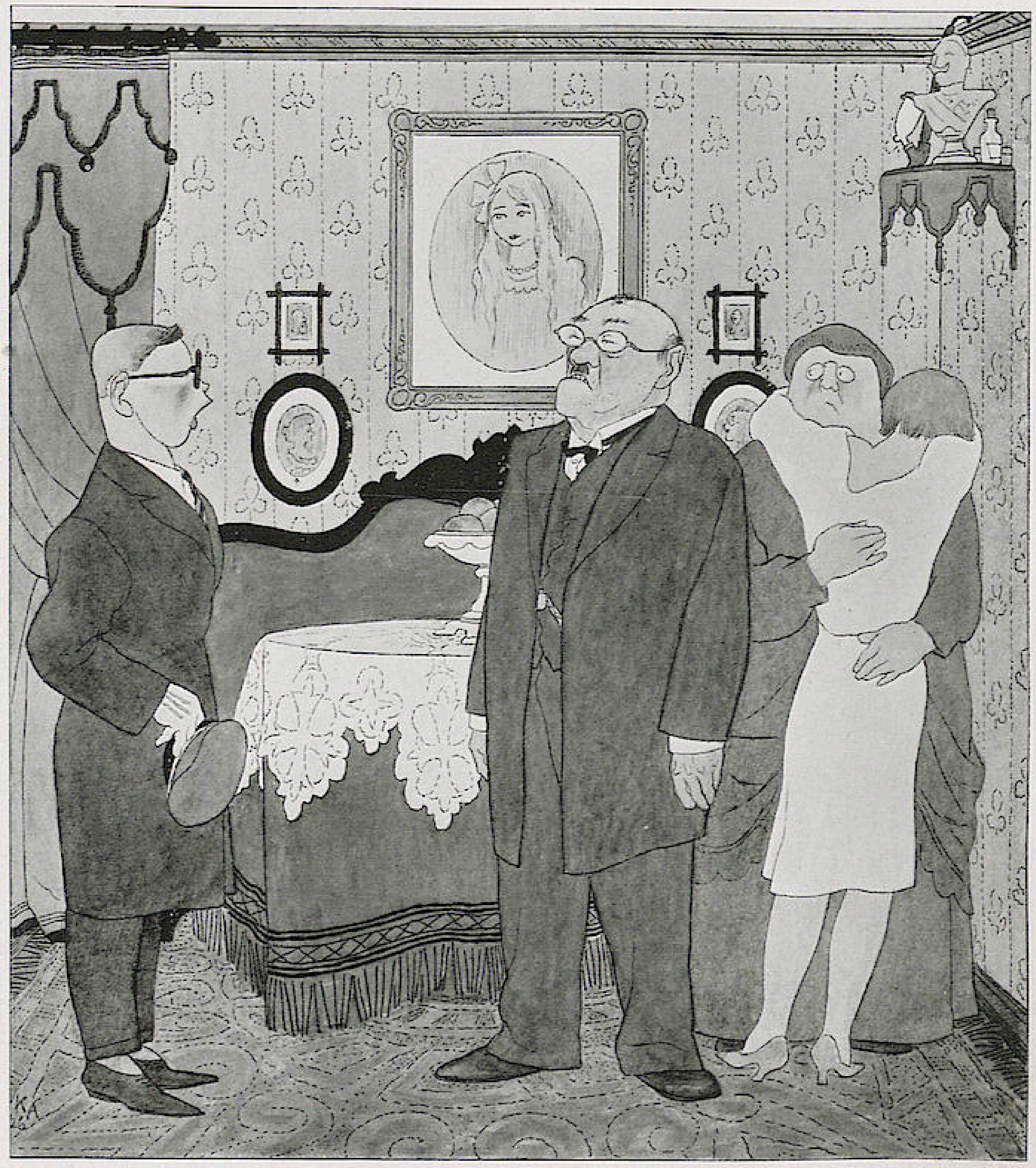
KARL ARNOLD. AUS DEM BILDERBUCH „SCHLARAFFENLAND"

lichen wie schmerzlichen Satire umgibt, war der Spiritus rector dieses Festes. Im Mittelpunkt jeder „Vorstadthochzeit" stand stets ein Theaterstück. Immer kam darin König Ludwig der Zweite, der „Liebling des Bayernvolkes", vor. Der unromantische Karl Arnold stellte mit unnachahmlich komischer Grandezza, in die wohl auch ein Funke von Ernst hereinschlug, den Romantiker auf dem Thron dar: halb Lohengrin, halb Augsburger Chevauxleger, schaute er aus seinen tiefen, feuchten „Rehaugen" verträumt und schwärmerisch in den Saal; seine kecke Nase, fürwitzig und gescheit, hob er gleichsam schnuppernd nach oben, sie war die fleischgewordene Satire der ganzen Gestaltung.

So oft ich im „Simplicissimus" einer Karikatur Karl Arnolds begegne, steht ungerufen der König Ludwig der „Vorstadthochzeit" hinter dieser Zeichnung auf. Phantastisch und spießig zugleich, scharf-sachlich und grandios komisch-romantisch. So sind auch Arnolds Zeichnungen, die heute neben denen der älteren Künstler Heine, Gulbransson und Thöny den Charakter dieses letzten großen satirischen Witzblattes Europas bestimmen.

Von der Malerei ist Arnold ausgegangen, nachdem eine kurze Episode des Muster- und Tapetenzeichnens, mit dem man zu Hause in Coburg den Kunsttrieb des jungen Mannes zu kanalisieren gedacht hatte, schmerzlos überwunden war. Landschaften und markant geprägte Bildnisse waren da, auch auf die religiösen Kompositionen Arnolds aus dieser Zeit habe ich schon hingewiesen. Dann kam der Krieg und führte auf den schicksalreichen Wegen, die wir damals alle gingen, Arnold zur „Liller Kriegszeitung", deren oberster Chef Paul Oskar Höcker war und an der auch Rudolf Schiestl mitwirkte. Wer heute ein komplettes Exemplar dieser verbreitetsten und merkwürdigsten aller Kriegszeitungen besitzt, hält ein unvergleichliches Zeit- und Kulturdenkmal in Händen, nicht zuletzt dank den Karikaturen Arnolds, der damals zum großen graphischen Gesellschaftssatiriker erwuchs, der sich in lustiger,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KARL ARNOLD. EMIL LÖST DIE VERLOBUNG AUF

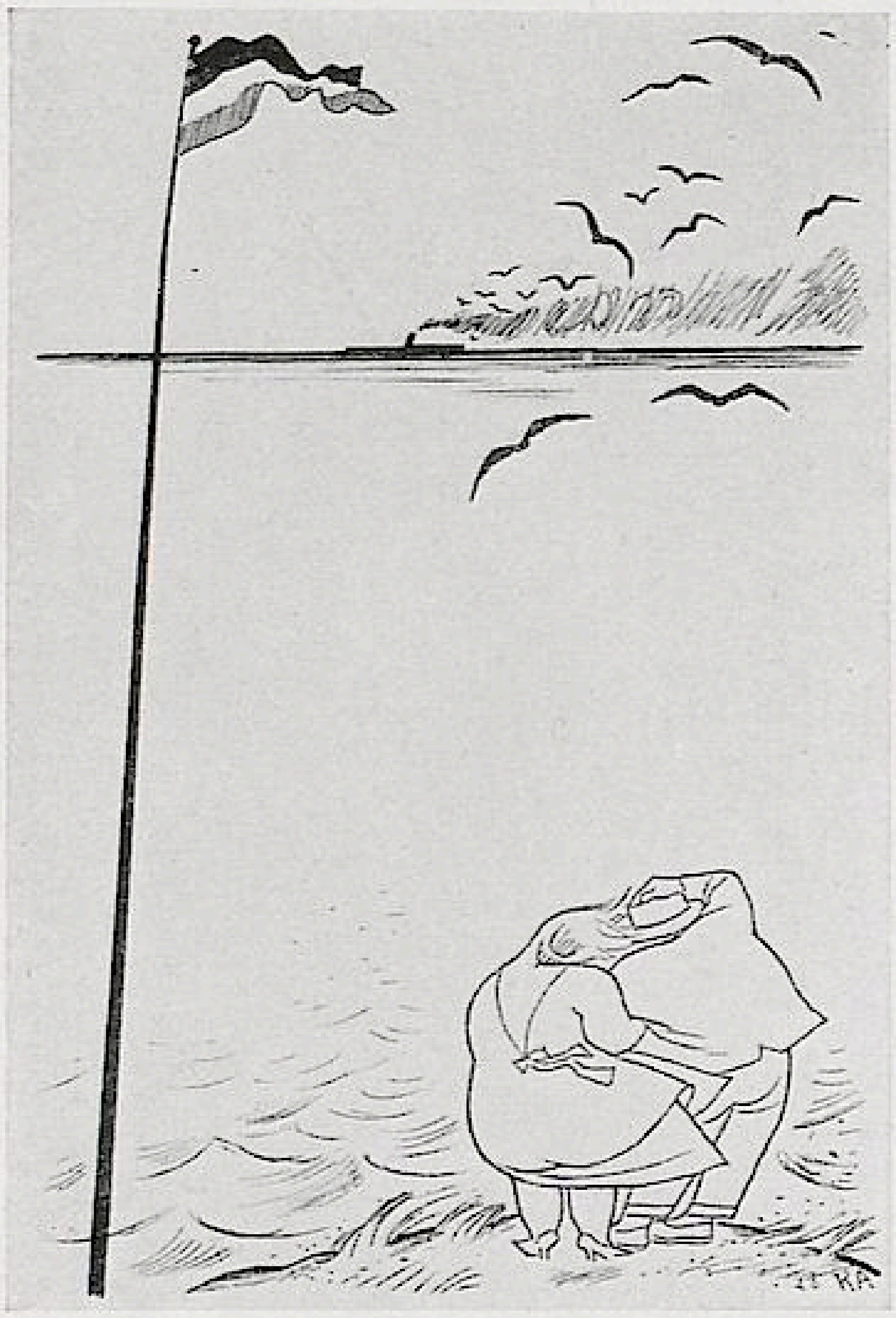
lachender, humorvoller Weise den kleinen menschlichen Schwächen zuwandte, die politische Karikatur aber, die in jenen Zeiten des deutschen Partei-Burgfriedens verpönt war, nur gelegentlich streifte.
Wie von selbst ging Arnolds Weg von der Liller Kriegszeitung zurück zum „Simplicissimus", in dem schon vorher gelegentlich manche Arbeit von ihm erschienen war, den er aber erst in der Nachkriegszeit in seinem Charakter und Aussehen entscheidend beeinflußte. Die politische Seite wurde jetzt stärker herausgearbeitet, indessen nie so ätzend wie in Th. Th. Heines Karikaturen. Denn die Gesellschaftskritik liegt Arnold mehr als die Politik. Er ist der unerschöpfliche Interpret und Ironiker des deutschen Spießertums. Was einst Heine in seinen „Bildern aus dem Familienleben" unternommen hatte: die geistige und seelische Enge des durchschnittlichen deutschen Bürgertums durch eine nur selten bis zur Parodie der bestehenden Zustände getriebene, meist bei der Konstatierung der Tatsachen haltmachende Satirisierung zu geißeln, das nahm Arnold, um

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL ARNOLD. STRESEMANN, DER RETTER

fast zwei Jahrzehnte jünger als Heine und mit heißerem Atem im Tag stehend, kongenial auf. Man muß das Spießermilieu am Stammtisch und in der guten Stube des kleinen Beamten auf Arnolds Zeichnungen passieren, um die Psyche des Durchschnittsbürgers zu verstehen. Denn diese Möbelschoner und gehäkelten Deckchen, diese Pfeifenköpfe, Photographierähmchen und Gipsköpfe gibt es wirklich noch, und Nudelmeier, der kugelrunde Münchner, lebt noch in Freiheit und Wirklichkeit; nicht allein auf den Zeichnungen Arnolds, der ihn so gern in all seinen Spielarten und Varianten schöpferisch nachgestaltet. Wenn Arnold, der exzeptionelle Künstler, der mehr auf die Satirisierung des Süddeutschen als des Norddeutschen eingestellt ist, dem Behaglichkeit als Objekt vertrauter ist als Eckigkeit, dem

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KARL ARNOLD. AM MEER

KARL ARNOLD. KUH IM GEWITTER

Humor mehr liegt als Witz, die gestickte Joppe eines Münchner Spießbürgers mit fast pedantischer Akribie und mit einem an die Meisterstücke der Schönschreibkünstler gemahnenden Sauberkeit und Sicherheit des Striches ins Bild setzt, so ist es ein Stück zeitgenössischer Kulturgeschichte.

Noch eine andere Seite im Schaffen Karl Arnolds lernten wir neuerdings kennen: es sind seine Märchenzeichnungen zum Schlaraffenland. Sie sind vorzüglich und ganz persönlich in Linie und Farbe, durchaus in die Fläche projiziert und darum beste, reinste Graphik, von sprudelnder Fülle und Phantasie in der Erfindung der weit über das ursprüngliche Märchen hinausgehenden Situationen und von jenem behaglichen, vegetativen Bejahertum der Freuden des Lebens, das ansteckend und aufbauend wirkt und das die positiven Seiten im Schaffen und Wirken des Satirikers enthüllt, der im Grunde doch ein Verneiner sein muß.

Georg Jacob Wolf

DAS GEHEIMNIS DER FORM

Kunst ist gestaltetes Gefühl, Kristallisation einer Seelenkraft. Außen und Innen sind hier ganz in Einheit. Wir berühren mit den Sinnen die Form und zugleich dringen wir durch bis zur tiefsten Seele. Denn das Außen des Kunstwerks ist geladen mit psychischer Energie.

Hier liegt das Geheimnis, die Schwierigkeit, das Rätsel. Was ist das für ein seltsames Ding, das leuchtend dasteht im Sonnenlicht und zugleich die verstecktesten Mächte des Abgrunds offenbart? Es ist das Geheimnis jedes Lebendigen. Und darum ist dies der Schlüssel zum Verständnis: die Form ist lebendiger Organismus.

Wie bei einem Tiger jeder Punkt des Felles, die Zähne, die Tatze, wie überall die Seele Tiger gegenwärtig pulst, so auch bei dem echten Werk des Meisters: ganz ergossen in Gestalt atmet ein Organisches.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

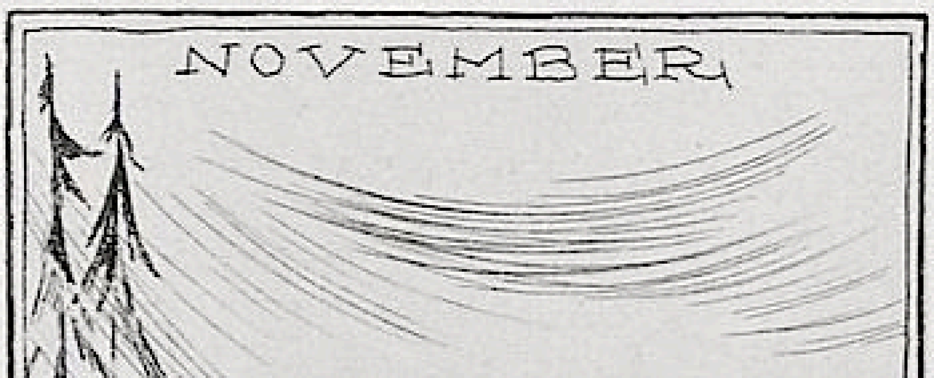
Darum entsteht auch große Kunst nur durch den geheimnisvollsten aller Vorgänge: durch die Geburt. Seelenkraft verdichtet sich schmerzlich ringend, bis dann, ein Jubel, das Gebilde herausspringt als ein Neues, das nie vorher ähnlich da war. Die Ganzheit geschlossener Geistwucht ist der Schoß.

Es gibt immer nur wenige große Künstler. Aber Kunst ist so beliebt. Darum versucht es gar mancher, diesen Akt des Gebärens nachzuahmen. Schlau berechnend studiert er die vorhandenen Formen und glaubt, durch kluges Wissen und Handwerkerschweiß etwas ebenso Schönes herstellen zu können. Eitele Täuschung. Woran erkennt man den Unterschied?

Das Surrogat-Kunstwerk lebt eben nicht. Es strömt keine Atmosphäre aus, es packt dich nicht mit den heißen Wellen zuckenden Seins. Es steht nur da als Konstruktion. Durchschaubar in seinem raffinierten Bau. Du bleibst unberührt, bewunderst vielleicht die Mühe und Arbeit, aber dann gehst du deines Weges, um nichts reicher.

Die echte Form glüht sich ein und verändert dich. Du trägst sie mit dir, sie ist eine Dynamik, die in deiner Seele weiterwächst. Unausschöpfbar wie ein Quell ist diese Form, ewige Bewegung aus souveräner Mitte. Darum liebst du das echte Werk so tief, wie man nur Lebendiges lieben kann. Das tote Scheinwerk stellt der Verstand registrierend in seinen Glasschrank.

Rudolf von Delius



K. ARNOLD. AUS EINEM ALMANACH

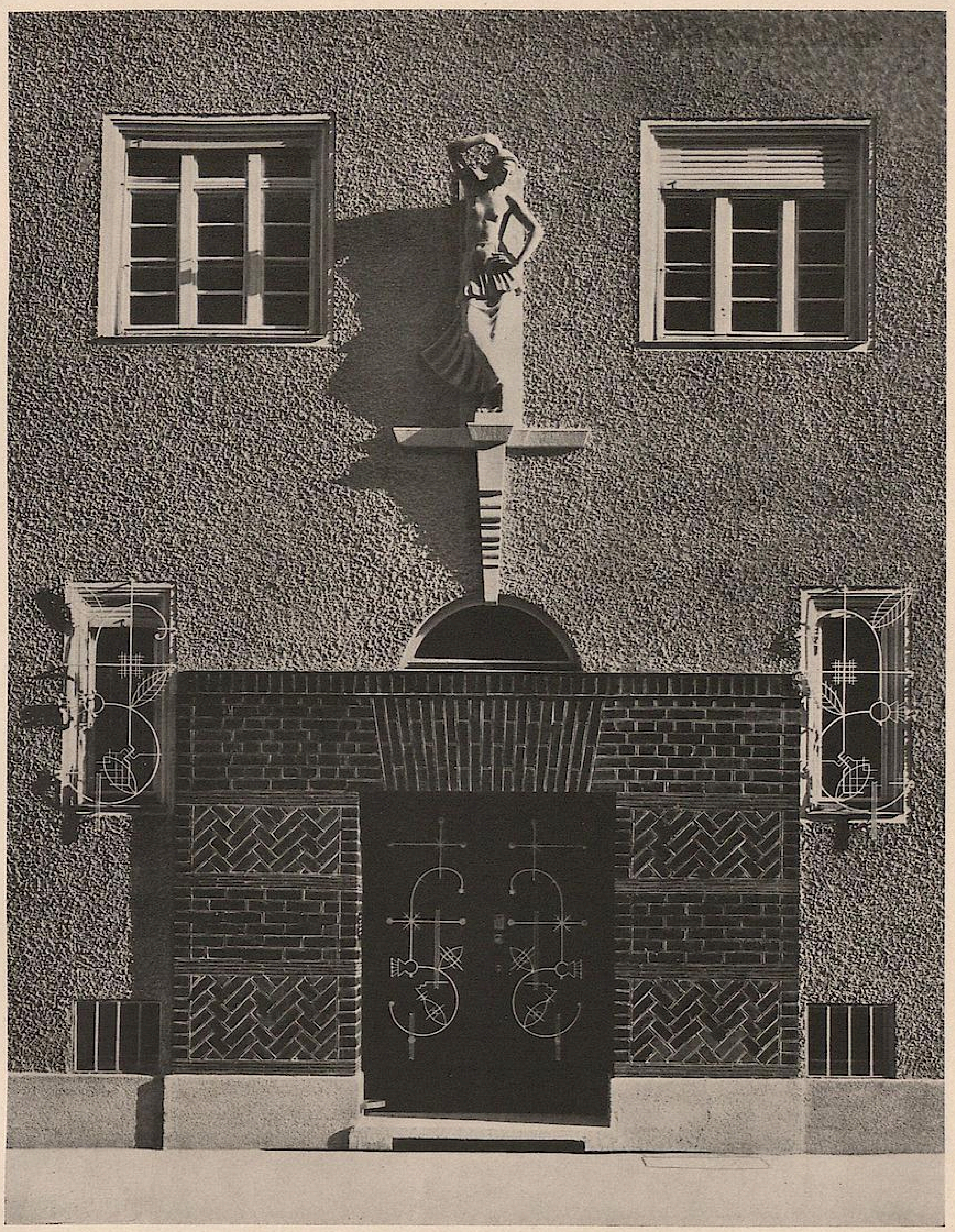
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADOLF GIESIN. BAUPLASTIK

BAUSKULPTUREN VON ADOLF GIESIN

Die hier abgebildeten Skulpturen des jungen Bildhauers Adolf Giesin brauchen keine Erklärung und Empfehlung. Die angenehme, auf solidem Können fundierte Kunst empfiehlt sich von selbst. Die Verbinduug von klassizistischer Beruhigung — die Frucht der Schule — und moderner Vereinfachung, großzügiger Stilistik geht auch dem anspruchsvollen Auge der Heutigen ein. Die dekorative Leichtigkeit und die Heiterkeit des Inhaltes nehmen ohne weiteres gefangen. In der strengen Geradlinigkeit und Flächenhaftigkeit der modernen Architektur wirken diese lustigen Akzente ungemein reizvoll. Das Material, Stampfbeton mit Überarbeitung, kommt an sich den Forderungen moderner Stilistik entgegen.
Die abgebildeten Reliefs und Figuren finden sich an Münchner Bauten von Theodor Fischer und O. O. Kurz. Wahrscheinlich ist München die einzige Stadt, deren moderne Architektur immer noch an der Bauplastik hängt. Sie ist hier ja uraltes Erbe. Sie war schon in der Gotik vorhanden und sie war besonders beliebt im Barock. Überall findet man sie, an der Residenz und am einfachsten Bürgerhaus. Früher hatten die Hausfiguren in erster Linie religiöse Bedeutung; der Besitzer empfahl sein Haus einem Schutzpatron. Die Geste an sich hat etwas ungemein Trauliches, Stimmungsvolles. Aus dem frommen Wunsch wurde dann ein ästhetisches Bedürfnis. Es wäre sehr zu bedauern, wenn diese alte Tradition verschwinden würde. Nicht nur aus dem Grund, weil die Bauskulptur ein letztes Refugium der Plastik ist, die ja in der modernen Kunst immer mehr an Bedeutung verliert, mehr noch, weil diese Verbindung von Architektur und Skulptur an sich zu reizvollen Effekten ausgebaut werden kann und weil die Skulptur dem Bau immer Stimmung gibt. Der überstrenge Puritanismus ermüdet. Auf die Dauer werden sich die Exzesse der Sachlichkeit nicht halten.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ADOLF GIESIN. BAUPLASTIK

am Baublock Rhein-Mainzer Straße in München von Arch. O. O. Kurz

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADOLF GIESIN. BAUPLASTIK

Bildhauer Adolf Giesin ist ein Frankfurter (geboren 1895). Er hat die Kunstgewerbeschule in Frankfurt, die Kunstgewerbeschule in München, und nach dem Kriege die Akademie der bildenden Künste in München besucht. Er ist ein Schüler des Altmeisters Erwin Kurz. Die dekorativen, mehr kunstgewerblichen Arbeiten liegen ihm am meisten. Die Feinfühligkeit in der Anpassung an die Architektur, im Einfügen an die architektonischen Forderungen ist seine besondere Gabe. Es ist ihm das Feld zu wünschen, wo er dieses spezielle Talent entwickeln kann.

Adolf Feulner

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADOLF GIESIN. BAUPLASTIK
am Baublock Rhein-Mainzer Straße in München von Arch. O. O. Kurz

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADOLF GIESIN. BAUPLASTIKEN

ADOLF GIESIN. RELIEF AN EINEM HAUS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OSKAR GAWELL. AUS POSITANO

OSKAR GAWELL. ITALIENISCHE LANDSCHAFTEN

Um es vorwegzunehmen: in dem Maler Oskar Gawell sehen wir eine feine, malerische Kraft, die wenig beinflußt von den Tendenzen des Tages ihren Weg zunehmender Reife unbeirrt dahinschreitet.

Zuerst fielen einem einige Aquarelle auf, die die siebenbürgische Landschaft in den tiefen Tönen einer eigenwilligen Farbigkeit zu bannen versuchte. Aus dieser Malerei klang vernehmlich die Freude, das dargestellte Objekt gerade durch die Farbe in eine magische Irrealität zu verwandeln. Die Bilder besaßen zuweilen etwas Illuminiertes, die Phantastik eines nächtlichen Lampions, auf dem sich Frauen und Tiere zwar leicht umgrenzt, dennoch wolkig in der Einheit einer leuchtenden Landschaft verloren. Nun ist Gawell von einer Italienreise zurückgekehrt, wo er sich in langer Arbeit gezwungen sah, mit einer Landschaft auseinanderzusetzen, die ein anderes und fremdes Gesetz regiert. Seine Aquarelle verdienen es, aus der Überzahl italienischer Bilder, die deutsche Maler in den letzten Jahren dargestellt haben, herausgehoben zu werden. Gawell entstammt einer Gegend, wo sich unendliche Horizonte mit dem Himmel vermählten, wo die tonige Farbigkeit einer schwimmenden Atmosphäre den Künstler zwang, den rein malerischen Reiz mit dem Pinsel festzuhalten. Nun im Süden fand er die Aufgabe, eine lineare und scharf umrissene Erscheinung festzuhalten. Nichts mehr zitterte im Dunst. Die Dinge besaßen Plastik und Klarheit und verlangten zeichnerische Durcharbeitung und straffste Komposition. Nicht mehr

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

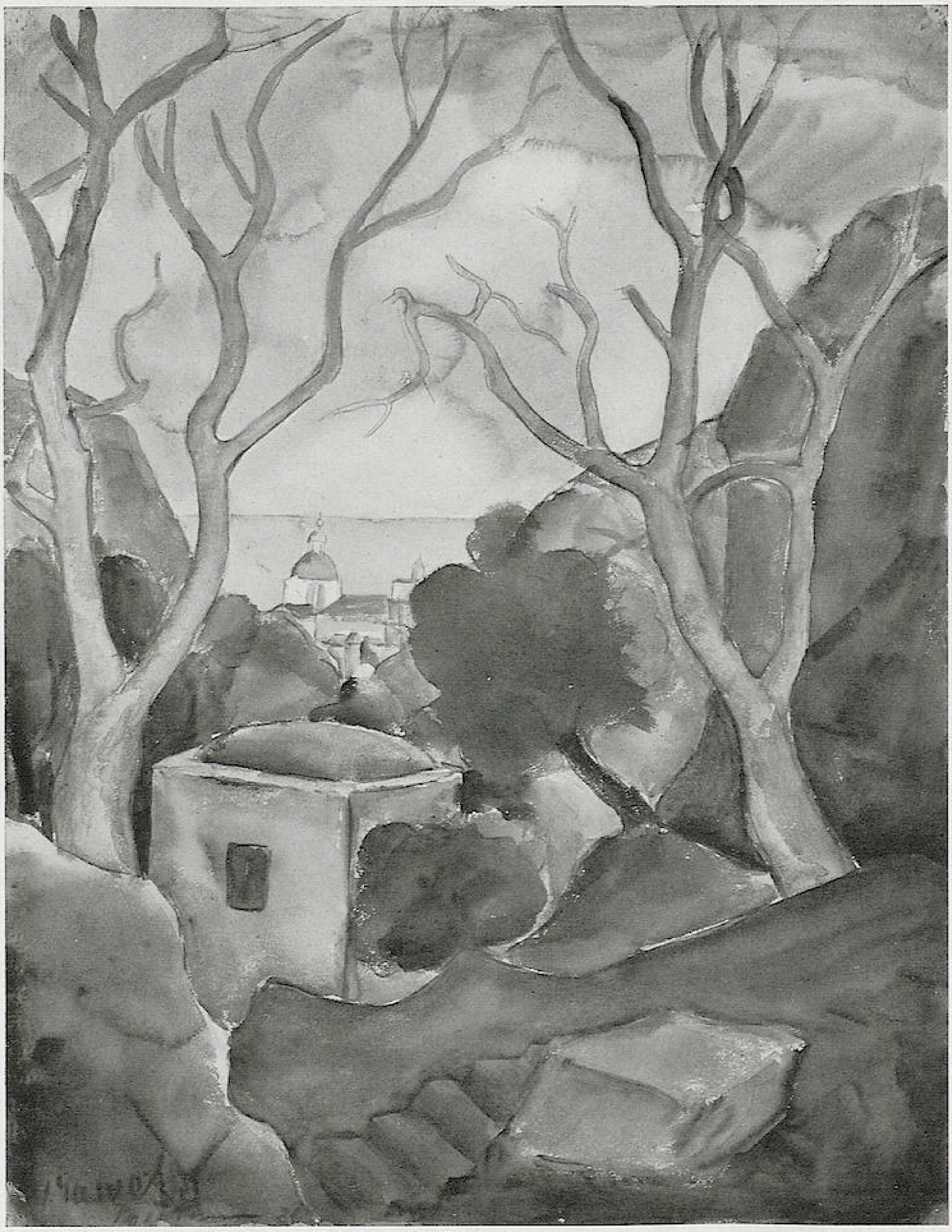
unendliche Weite, sondern begrenzter Raum, nicht mehr Wolkenhimmel und wehende Bäume, sondern kubische Häuser und umzirkelnde Mauern gab ihr ihren Charakter. Es herrschte für den Maler fast ein antipodisches Gesetz und mit Ernst und Ehrlichkeit strebte er danach, die neue Räumlichkeit einzufangen.
Soweit man im Kunstwerk die äußerlichen Gestaltungskräfte zu trennen vermag, so kann man bei Gawells neuen Arbeiten feststellen, daß die Farbe ihren beherrschenden Charakter aufgeben mußte, um sich mit der linearen Form in den Bau des Bildes zu teilen. Die Farbe wurde gedämpfter und das Licht, das früher dazu gedient hatte, dem Bild den dunstigen Hauch der traumhaften Unwirklichkeit zu verleihen, trat nun in den Dienst einer höchst gegenwärtigen Aufgabe und einer klaren Gliederung. Ein Meer, das früher sich in ewiger Ferne verlor, wurde nun zu einer metallischen Kuppel, die von den Bergen der Bucht umfaßt wurde. Die Bilder gewannen bei fortschreitender Arbeit einen Zuwachs an gesunder Sinnlichkeit, der dem Künstler zugute kam. Ein welkender Baum an einem nordischen Dorfrand kann ein flammendes Brandfanal sein. Ein Feigenkaktus vor einer kalkigen Mauer ist jedoch ein recht wirkliches und tastbares Pflanzengewächs, das kaum eine Verzauberung zuläßt.
Es ist das Schicksal mancher deutscher Maler gewesen, in der Zwangsläufigkeit dieser südlichen Gesetze das eigene Wesen und damit die Bedeutung zu verlieren. Von einem solchen Aufgehen in fremder Sphäre ist Oskar Gawell weit entfernt. Seine Malweise besitzt eine bodenständige Kraft und so gibt jedes dieser italienischen Blätter das Ringen wieder, mit dem der Künstler sich eine neue Provinz einverleiben wollte. In den besten dieser Aquarelle hat die entsagungsvolle Einfühlung eine feine und edle Synthese geschaffen. Aquarelle jedoch sind wie immer Notiz und gerade das Verdienst dieses Künstlers ist es, daß er in Italien vermieden hat, im Koloristischen zu erstarren. Seine jüngsten Gemälde beginnen die südlichen Erfahrungen zu verarbeiten. Sie beweisen, daß man Oskar Gawell eine Zukunft prophezeien kann.

Bruno E. Werner

FÄLSCHERPROBLEME

Die Fälscheraffäre des Bildhauers Alceo Dossena in Rom, die in Kunstsammler- und Kunsthändlerkreisen das größte Aufsehen erregte und in ihrer Art der weitläufigste und umfassendste Kunstschwindel der letzten Jahrzehnte ist, muß einen über den eigentlichen Fall hinaus besinnlich machen. Man weiß, daß seit Kriegsende in Rom eine ganze Reihe von herrlichen Renaissance-Skulpturen um sehr hohen Preis zumeist nach Amerika, zum Teil auch an amerikanische Museen, verkauft wurden. Es handelte sich um angebliche Werke von Simone Martini, Mino da Fiesole, Giovanni Pisano, Donatello usw. Wohlverstanden: es waren keine Kopien oder Varianten nach Werken dieser Meister, sondern Schöpfungen, die die markanten Stilmerkmale der Werke dieser Großen trugen, und denen auch die kleinen Kennzeichen ihrer Handschrift in technischer Hinsicht nicht fehlten. Eine Anzahl dieser Plastiken ging in ausführlichen Beschreibungen in die Kunstliteratur ein. Ausgezeichnete Kenner, Museumsbeamte, erfahrene Sammler traten für die Werke ein; es hieß, keine der bekannten Schöpfungen dieser Klassiker sei besser als dieses oder jenes der neu in Erscheinung tretenden Werke. Da bezweifelt als erster Leo Planiscig, Kustos des Kunsthistorischen Museums in Wien, die Echtheit des einen und anderen Werkes, das aus dem Kunsthändlerkreis hervorgeht, der Amerika mit den herrlichen Renaissance-Skulpturen versorgt. Alsbald meldet sich der Bildhauer Alceo Dossena in Rom, bekennt sich als Autor dieser Arbeiten, beteuert aber seine Unschuld in nachdrücklichster Weise. Er habe für die Kunsthändler gearbeitet, habe wenige tausend Lire für ein Werk erhalten, für das sich, wie er jetzt erfahre, die Händler hunderttausende Dollars zahlen ließen; man habe zu ihm von Ausstattungen von Kirchen in diesem oder jenem Stil gesprochen, und so seien seine Arbeiten, von denen er später nichts mehr gesehen und erfahren habe, entstanden. Sicher ist: Alceo

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OSKAR GAWELL. AQUARELL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OSKAR GAWELL. AQUARELL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

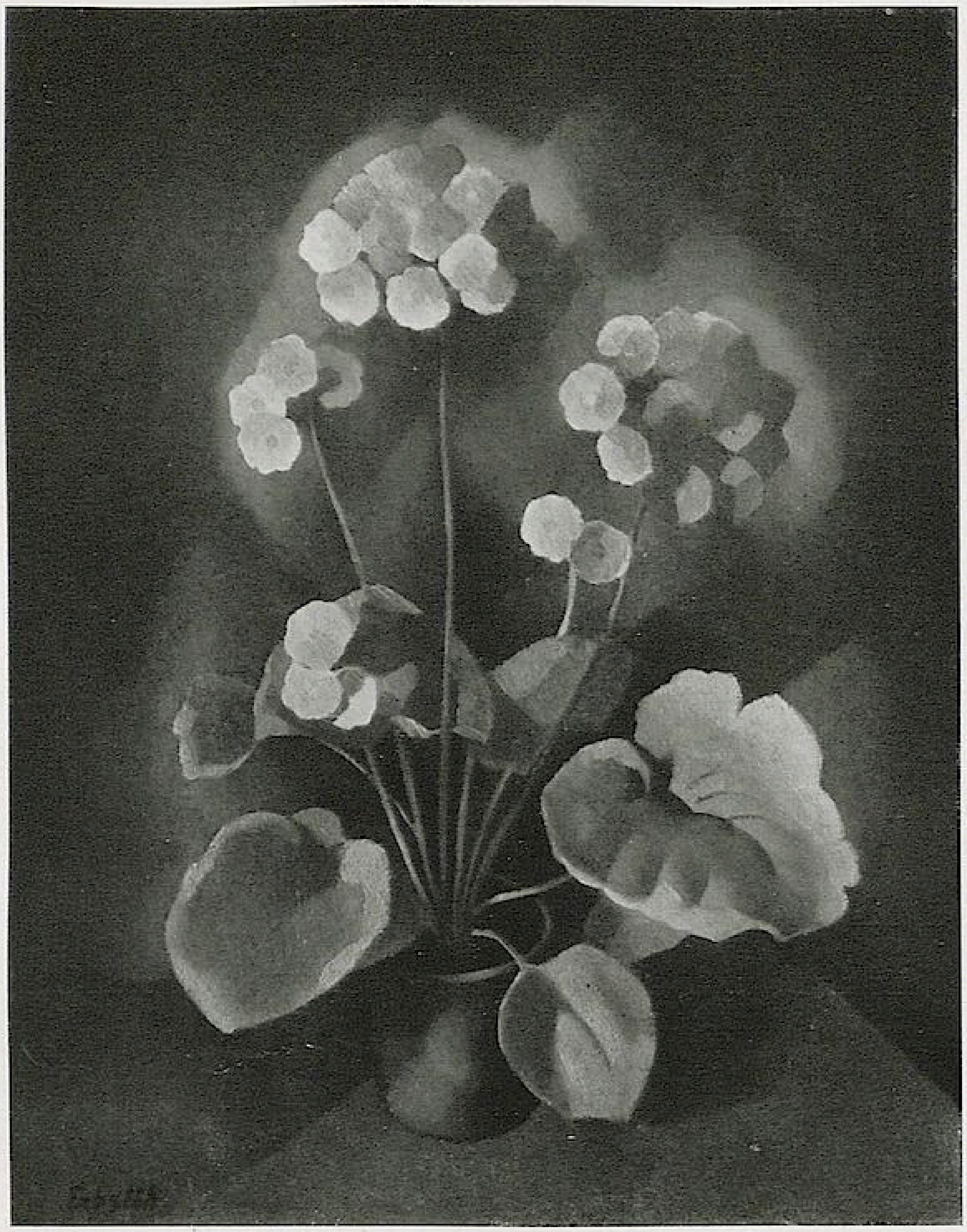
Dossena ist ein ganz großer Künstler, wenn Stilempfinden, Beherrschung der Technik und Einfühlung in klassische Kunst als Künstlerschaft angesprochen werden kann; seine eigene Erfindungsgabe konnte er freilich nur in begrenztem Maß unter Beweis stellen. Wie aber steht es mit den Werken? Ihre technische Vollendung, ihre künstlerische Schönheit, ihre Ebenbürtigkeit mit Meisterschöpfungen der Größten ist ihnen ja von den meisten und von den einwandfreiesten Kennern und Fachleuten bezeugt worden. Sind sie nun mit einem Schlag wertlos geworden? Was macht dann aber den Wert des Kunstwerkes aus? Sein Alter? Seine absolut verbürgte Zugehörigkeit zu einem Künstler, d. h. die Eigenhändigkeit? Und wer wird es nach diesem krassen Hereinfall noch wagen, die Eigenhändigkeit eines Kunstwerks aus vergangener Zeit zu gewährleisten? Muß es nicht allen Museen angst werden bei Neuerwerbungen? Und wie ist es mit dem Wert eines Kunstwerks „an sich", ohne Rücksicht auf Pedigree und historische Ehrwürdigkeit? Man sieht, der Fall Dossena öffnet einem Problemkomplex Tür und Tor, an dem die Kunsttheoretiker lange herumzuraten haben werden. G. J. W.

OSKAR GAWELL. POSITANO

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADOLF ERBSLÖH. HORTENSIE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ADOLF ERBSLÖH. PRIMEL

PHANTASIE UND FORM

Der Künstler bildet, was er sich vorstellt. Seine Vorstellungen sind die Kinder seiner Phantasie, des Urquells alles Schaffens. Wie wir uns, um mit Kant und Schopenhauer zu reden, aus unseren apriorischen Anschauungsformen Raum, Zeit und Kausalität die Welt, in der wir leben, aufbauen, so schafft sich der Künstler aus seiner Phantasie die ihm eigene Vorstellungswelt.

Die Phantasie wird befruchtet durch äußere Anregungen und innere Erlebnisse: so gebiert sie die künstlerischen Vorstellungen, diese aber drängen zur sichtbaren Gestaltung, zur lebendigen Form: so entsteht das Kunstwerk.
Die seine Vorstellungswelt offenbarende, ihr adäquate Form zu finden, bildet die eigentliche Tätigkeit des Künstlers, sie bedeutet ihm zu-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADOLF ERBSLÖH. GEWITTERLANDSCHAFT. LITHOGRAPHIE

gleich seine höchste Wonne. Denn mit der Form bannt er seine Vorstellungen, in der Form findet er den „ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht“, mit der Form siegt er über die verwirrende Vielheit und Buntheit, über die bedräuende Gewalt der äußeren Dinge und inneren Erlebnisse. In der Form findet er seine Erlösung.

Die Form aber muß mit jedem Werke aufs neue geboren werden, die Form wird sich ändern mit dem Werdegang des Künstlers, denn sie wird das Abbild seiner jeweiligen Vorstellungen, seiner inneren Entwicklung sein. Und je echter und größer er als Künstler ist, um so klarer und bedeutsamer werden seine Werke die ihm eigene Form offenbaren.

Die Phantasie kann mehr von den Dingen der Umwelt angeregt werden („vom Objekt ihr Gesetz empfangen“) oder sie kann mehr aus den inneren Erlebnissen des Künstlers befruchtet werden: hier Realismus, dort Idealismus; Franz Hals und Poussin, Leibl und Marées. Der große Künstler wird stets die seinen Vorstellungen entsprechende, d. i. die ihm notwendige Form finden, und so wird die Form zum Ausdruck seines Inneren, zum Symbol seines Wesens.

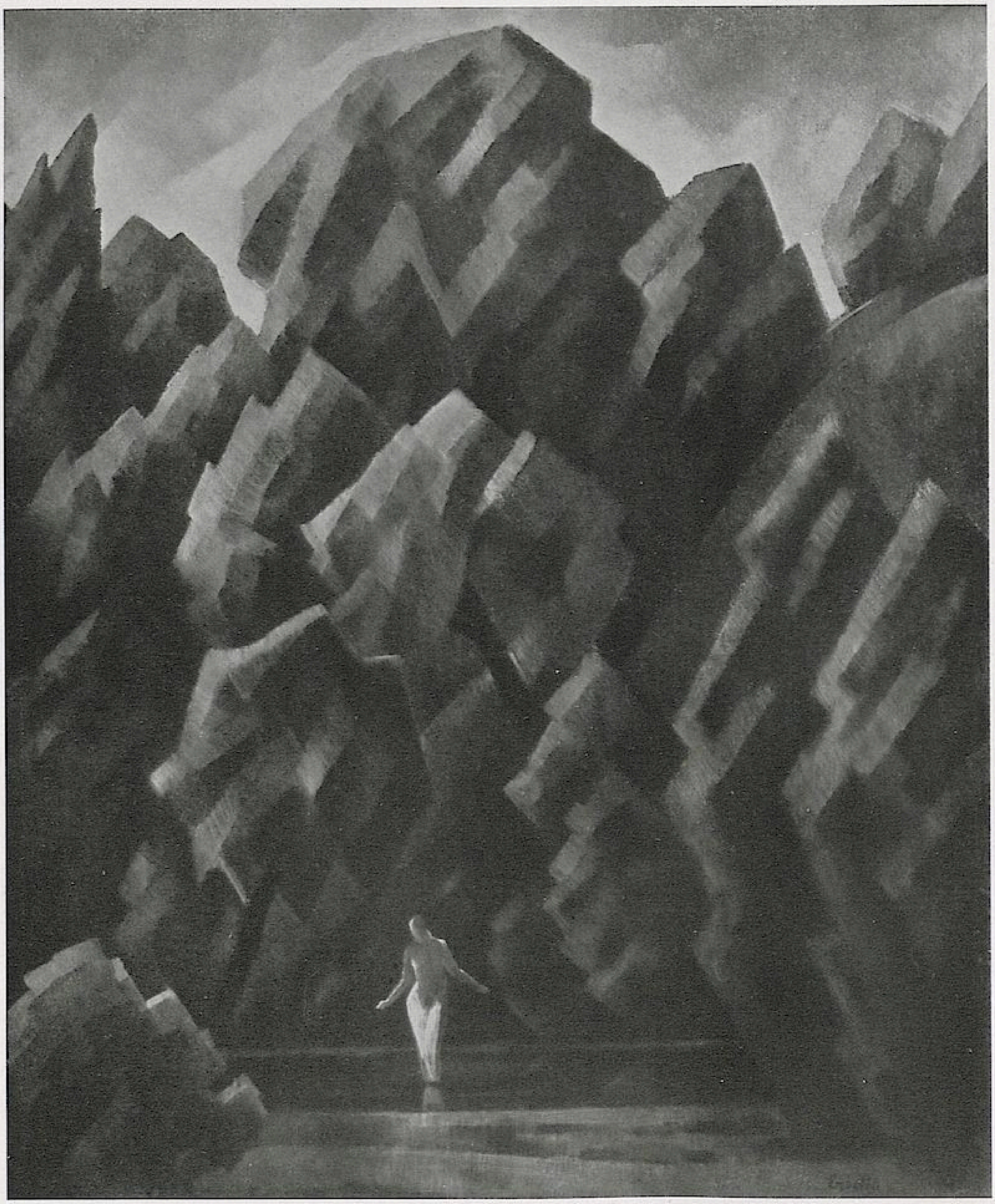
Das Kunstwerk ist Gestaltung, formgewordene Phantasie. So redet es zu unseren Sinnen, so wird es zur Mitteilung, zur Sprache. Zur Sprache des Geistes und des Herzens, zum Mittel, das Tiefste und Gewaltigste, das Zarteste und Innigste auszusprechen, das Unsagbare laut werden zu lassen. Eine Statue von Phidias, eine Fuge von Bach, ein Bild von Rembrandt, eine Symphonie von Mozart: ist es nicht die Form, die uns die Phantasie ihrer Schöpfer offenbart, ist es nicht ihre Form, die zur geheimnisvollen Sprache ihres Geistes ward?

Adolf Erbslöh

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADOLF ERBSLÖH. KAMELIE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ADOLF ERBSLÖH. LANDSCHAFT MIT BADENDER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADOLF ERBSLÖH. PARKWEG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADOLF ERBSLÖH. BAHNÜBERGANG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DAUMIER

Zeit seines Lebens hat Daumier gezeichnet, notgedrungen, um Brot und Tabak zu kaufen, nicht nur dem Drang seines Genius folgend. Einmal löste er den Kontrakt mit dem Journal — um seines künstlerischen Selbsts willen. Nach drei Jahren war er wieder Aktualitätenzeichner. Das Bankett, mit dem der Charivari seine Rückkehr feierte, war für Daumier das Totenmahl seines unabhängigen Künstlertums. Er mußte wieder nachts, umstellt von den lithographierten Steinen, auf die am Morgen der Charivari wartete, seine Holztafeln malen, um die sich niemand kümmerte. Die Arbeit bei schlechtem Lampenlicht ließ seine Augen fast erblinden. Notdürftig fristete er seinen Lebensabend von einer kleinen Pension, die ihm die dritte Republik gewährte. Die Freunde erhofften von einer Ausstellung seines Werks, die erstmals auch die Leistung des Malers zur umfassenden Anschauung brachte, eine materielle Hilfe für den Greis. Aber nicht einmal die Kosten wurden eingebracht. Als Daumier in dem kleinen Landhause zu Valmondois, das ihm in seiner bittersten Not Corot geschenkt hatte, am 11. Februar vor nunmehr fünfzig Jahren starb, mußte er auf Staatskosten beerdigt werden.

Die traurige Ballade dieses Lebens hat ihren Sinn und ihren Grund in Daumier selbst. Die Spannung zwischen seinem notgedrungenen Journalismus und seinem Genius, der sich auf den Holztafeln ungleich ergiebiger zu äußern vermochte, gehört zur Essenz des Daumierschen Werks. Die weite rauschende Welt der rund viertausend Daumier-Lithographien wäre nicht von jener aller Aktualität entrückten Gültigkeit, stände nicht der Maler dahinter, wären diese „Karikaturen“ nicht ins Zeichnerische versetzte räumlich-plastische Malerei. Umgekehrt aber wäre Daumiers gemaltes Werk nicht von jener substantiellen schöpferischen Phantasie, die die neue, bürgerliche Welt mit shakespearescher Wucht und Weite kündet, ohne Daumiers Rebellentrotz und soziales Ethos, das in der Karikatur sich eine gewaltige, noch ungehörte Sprache und scharfe Waffe schuf. Die Lithos gleichen in der Tat, wie Klossowski, der deutsche Daumierbiograph sagt, dem versammelten heimlichen Schatz, von dem Dürer spricht. Daumiers Aktivität ließ keine Flucht aus dem Leben in ein selbstgenügsames l'art pour l'art-Künstlertum zu; Barrikadensturm, Bänkelsänger, Seiltänzer, Wäscherinnen waren ihm keine bloße literarische Angelegenheit, noch hatte für ihn das Bauerntum die romantische Glorie, die ihm Millet gegen alles Programm doch schließlich gab. Er war den Dingen wirklich nahe, die seine Bildnerhand ergriff. Er war halb willig, halb widerstrebend nicht nur als Zeichner aktueller Satire, sondern nicht weniger auch aus seinem Wesen heraus in den Kampf des Tages notwendig verstrickt. Das Seltsame und Große an ihm jedoch ist, daß in seiner Hand die Karikatur alles bloß Anekdotische, Zufällige, plump allegorisch Anspielende, alles engherzig Tendenziöse verliert. Er spottet nicht aus der Froschperspektive über die gelegentliche Schwäche des Großen, sondern rückt mit Unerbittlichkeit den Kleinen auf den Leib, dem Bourgeois, der sein entartetes Menschentum hinter pompösen Westen, Fracks, Halsbinden und Talaren, hinter der hohlen Herrengeste verbirgt — der irgendeine Rolle spielen muß, um der leidigen Selbsterkenntnis zu entgehen. In allen Lebensstufen und Lebenslagen: in der Kammer, im Gerichtssaal, im Theater, in der Familie, auf der Straße, im Schlafzimmer, beim Bade, in den Kunstsalons, auf der Eisenbahn ist Daumier ihm nachgegangen und hat ihn in seiner trostlosen Banalität gezeigt, hat sein Wesen im Schein und jene Lächerlichkeit enthüllt, die nach Schopenhauer in der Inkongruenz zwischen dem, was einer scheinen will, und dem, was einer in Wirklichkeit darstellt, gründet.

Aber die Lithographien für die Journale bewegen sich nicht nur in dieser Sphäre lachenden Spotts. Sie greifen hinüber auch ins Symbolische, besonders in den späteren Blättern; es steht da etwa eine schlanke verhüllte Frau in wortloser Trauer vor dem ins Endlose sich dehnenden Feld, mit den ungezählten Totenleibern des Kriegs übersät oder vor dem zie-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

henden Heere ragt in herkulischer Kraft der Tod mit geschlossenem Visier, zum Kampfe herausfordernd. Vereinzelt aber steht in der langen Reihe der Lithos ein frühes Blatt: das Massacre in „Nr. 12 rue Transnonain". Es ist tragische Szene großen Stils; ganz erfüllt von Delacroix und weiter über die Jahrhunderte hinweg von Rembrandt beschattet. Es ist nichts übertrieben. Aber die Sachlichkeit, mit der Daumier die grauenhafte Stille dieser düsteren Mordstube, in die das Tageslicht breit über das weiße Linnen des Betts mit dem erstarrten Körper in einer Blutlache davor einfällt, ist ein nicht minder schwer wuchtender Hieb — die Zensoren haben es erkannt — als die drastischen Karikaturen, in denen Daumier den Bürgerkönig, die Parlamentarier, Richter und Anwälte an der einzigen Stelle angreift, die der bürgerliche Lindwurmpanzer dem Pfeile freigibt.

Diese Stube mit den vier Leichen enthüllt das wahre Gesicht Daumiers, den Maler, der erstmals 1848 mit einer grandiosen Allegorie der Republik, die zu malen ihn Courbet bestürmt hatte, an die Öffentlichkeit trat. Dieselben Szenen, die er auf die Steine zeichnete, erscheinen wieder in den Gemälden. Auch in ihnen reckt sich wieder und wieder der enthüllungssüchtige Ethiker auf, der Rebell, der Mann, der von unten kommt und den Abstand zum Bourgeois nicht verloren hat, der die Sicht aus menschlicher Einfalt sich nicht trüben ließ, was ihn sowohl zum Satiriker wie zum Epiker der bürgerlichen Welt machte, zum Schöpfer des bildnerischen Gegenstücks zu Balzacs Comédie humaine. Manches in der Stille gemalte Bild muß auf den Stein und beim Charivari in klingende Münze umgesetzt werden, so das „Drama", das heute in der Neuen Pinakothek hängt. Es gehört in eine Reihe mit dem Ecce Homo des Folkwang-Museums, dem „Aufruhr", der „Familie auf der Barrikade" — Gestaltungen dramatischer Szenen, wo die brutal tosende Menschenwoge in einem Augenblick des Fanatismus alle sonst so scheu gehegte Haltung nach außen vergißt, und ihr wahres Antlitz enthüllt. Vor diesen Bildern glaubt man die Anekdote, Corot habe im Anblick von Michelangelos Fresken den Namen Daumier ausgerufen.

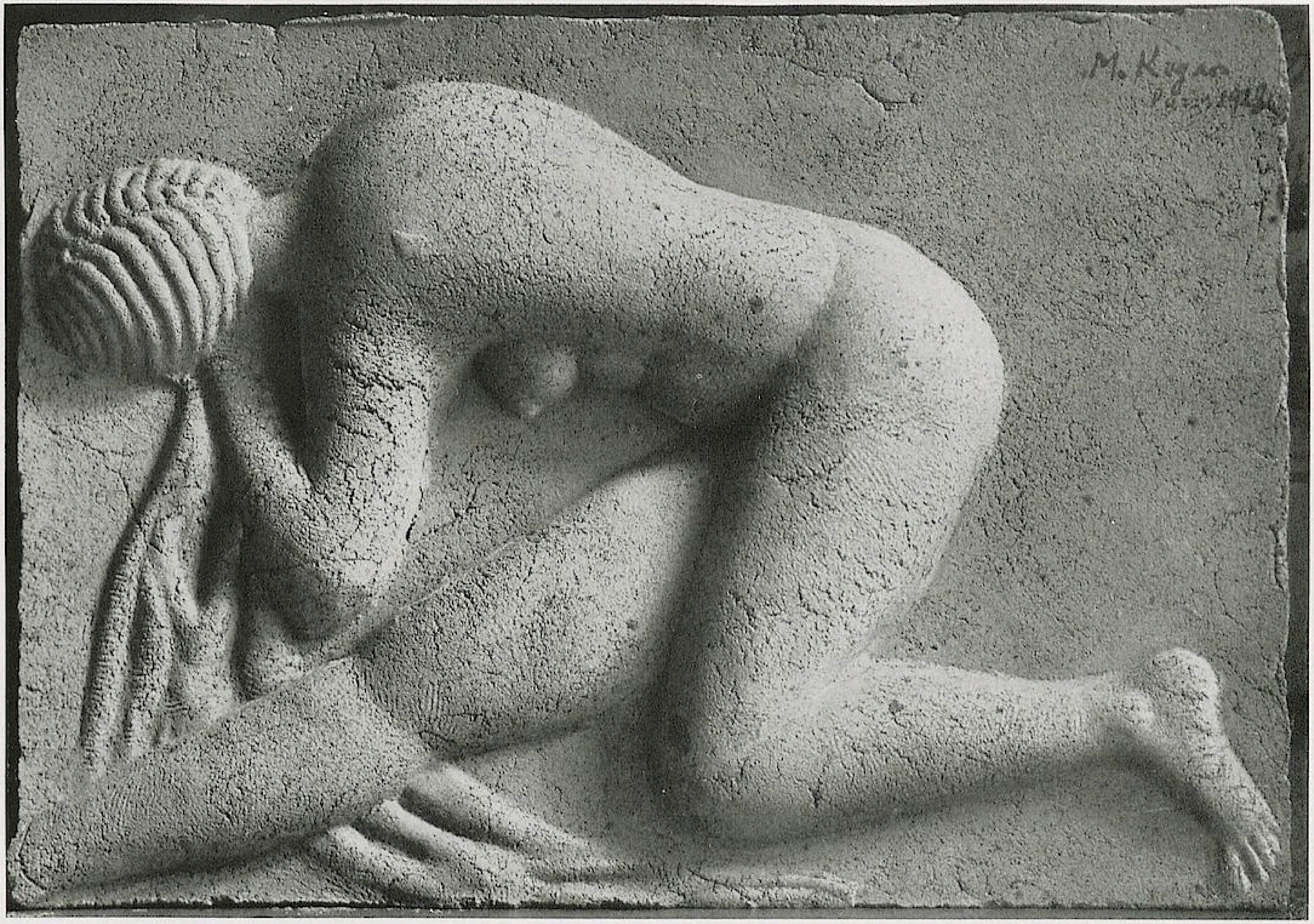
Aber es gibt in Daumiers Werk noch eine erstaunlichere Macht: eine wie aus unterirdischen Quellen heraufklingende Sehnsucht. Sie ist in die Stille weniger Gemälde eingesponnen und überrascht besonders, wenn man von den Lithographien herkommt: Bilder, die eine Welt der stillen, unberührten Dinge einschließen und wie bukolische Dichtung neben shakespearescher Dramatik stehen. Vor den weichen Schwingungen ihres Lichts versinkt auch die sonst so unermüdlich in alle Winkel und Niederungen verfolgte Welt des lauten Bourgeois. Auch die stillen Szenen geraten bei Daumier leicht zu heftig. Auf den im Gesamt des Werks schon stillen Bildern mit den Wäscherinnen am Seineufer lastet noch die Bürde eines qualvollen Arbeitslebens, das Proletarierelend. Diese Frauen schreiten schwer und laut die Stufen am Wasser herauf, sind muskulös wie ihre Männer und haben Nacken wie Packträger. Es gibt nur ganz wenige Bilder, die ganz vom dumpfen Alltag oder auch nur von Daumiers sozialem Pathos gelöst sind. So hat er einmal ein singendes Paar gemalt mit einem seligen Blond der Mädchenhaare, dann Badende im Schatten weicher Uferbäume; sogar einmal etwas echt Kindliches, ein graziöses Mädchen im Wasser watend. Es hat etwas Rührendes, wenn Daumiers wuchtiger Pinsel über Kinderköpfe und Frauenhaar streicht. Noch tiefere Empfindungswerte aber liegen in jenen Interieurs, die am meisten an Daumiers deutschen Generationsgenossen Spitzweg erinnern, aber doch die weitere freiere Luft von Paris atmen: in den Kupferstichsammlern, die er oft gemalt hat, und in den Atelierbildern, den Schachspielern usw. Der Maler Daumier offenbart hier, wo die sein Schaffen durchklingende Sehnsucht für Augenblicke in der fiebrigen Hast seines gequälten Journalistendaseins Erfüllung fand, seine subtilste Tonkunst.

Hans Eckstein

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

M. KOGAN. TORSO. AUSSTELLUNG GALERIE FLECHTHEIM

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



M. KOGAN. RELIEF „KNIENDE“. AUSSTELLUNG GALERIE FLECHTHEIM, BERLIN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

M. KOGAN. TORSO. AUSSTELLUNG GALERIE FLECHTHEIM

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

M. KOGAN. SITZENDER TORSO. AUSSTELLUNG GALERIE FLECHTHEIM

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

VAN GOGH. SELBSTBILDNIS. 1886/88
Sammlung Kröller, Haag

„WAS ICH SUCHE, IST FÜR JEDEN ZU FINDEN"

AUS DEN BRIEFEN VINCENTS AN SEINEN BRUDER

I.

Diese einfachen Worte mögen etwas sonderbar klingen in dem Munde eines bildenden Künstlers; bei van Gogh haben sie, als Aussage einer Überzeugung, ihre spezielle Bedeutung.

Die Illustrationen dieses Aufsatzes zeigen in der Hauptsache Werke van Goghs aus der berühmten Sammlung von Frau Dr. Kröller, Haag, die im Laufe des letzten Jahres an verschiedenen Orten Deutschlands zur Ausstellung kam.

Viele Äußerungen aus seinen Briefen könnten den Sinn dieser Worte näher beleuchten; so zum Beispiel diese: „Ein gutes Gemälde ist das Aequivalent einer schönen Tat", wobei es beachtenswert ist, daß er ein Kunstprodukt „gut" und eine menschliche Handlung „schön" nennt. Dergleichen Aussagen kennzeichnen van Goghs Haltung als ausübenden Künstler in seinem Ver-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

VAN GOGH. LANDSTRASSE IN DER PROVENCE

Sammlung Kröller, Haag

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

VAN GOGH. DER SÄMANN. 1888/89

Sammlung Kröller, Haag

hältnis zur Menschheit, mit der er sich verbunden fühlte. Die Ausübung der Kunst bedeutete für ihn das Erfüllen einer Mission, zu der er getrieben wurde von denselben altruistischen Neigungen, aus denen heraus er einst den Bergarbeitern in ihrem dunklen Dasein durch „Gottes Wort“ Labsal zu spenden suchte. Wie er aber dieses christliche Werk nicht mit der Autorität eines theologisch-beschlagenen Verkündiger Gottes Wortes ausübte, sondern, „um ein wenig Trost in das Leben zu bringen“, so war er auch als Kunsterschaffer durchaus kein ästhetischer Eiferer.

Es ist immer etwas bedenklich, sich in Betrachtungen über den geistigen Inhalt eines Kunstwerks zu ergehen, weil man sich dabei leicht in selbstgefällige, subjektive Beschauungen verliert, die kaum noch im Zusammenhang mit dem betreffenden Objekt stehen. Ethische Eigenschaften oder Absichten, die aus ihm zu erraten sind, geben einem Kunstwerk nicht seine ästhetische Bedeutung, was aber andererseits doch nicht sagen will, daß die innere, geistige Struktur bei der Wertschätzung des stofflichen Äußeren unwesentlich wäre. Ein Kunstwerk ist wie eine Frucht: der im Fleisch verborgene Kern — wie die Seele im Körper — entwickelt sich in einer bestimmten Weise zu seiner endgültigen Form. Nur tastend und dem Gefühle nach können wir feststellen, ob das Kernwesen von Wert ist; wir trachten, uns auf dem Wege der Sinnesorgane von diesem Werte zu überzeugen, wenn uns die Frucht durch ihre äußere Blüte anzieht. Ist aber das Innere faul, so wird sich das auch in der Umhüllung offenbaren.

Das ethische und ästhetische Element sind in Vincents Kunst untrennbar in dem Sinne, daß das letztere die Bestätigung ist der Wahrhaftig-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

VAN GOGH
EBENE VON
ARLES

Sammlung
Graf Kessler,
Weimar

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

VAN GOGH. BERGLANDSCHAFT. 1890

Sammlung Kröller, Haag

keit des ersteren. Eine Würdigung des geistigen Inhalts und eine Wertschätzung der äußeren Form, jedes an und für sich, wäre hier ebenso ungereimt, als wenn man die Schönheit der Logik in der Struktur eines Bauwerkes erst anerkennen wollte, um danach, während man die daraus sich ergebende Formbildung übersieht, einen willkürlichen Maßstab für die ästhetische Seite anzulegen.

Das Werk Vincents ist nichts weniger als ausschließlich ästhetisch — darum ist es ihm letzten Endes nicht zu tun. Wir könnten selbst die Frage stellen: War er sich, während er malte, selbst wohl bewußt, daß er Kunst produzierte, so wie wir uns davon doch auch erst Rechenschaft ablegen können, nachdem wir ergriffen wurden von der expressiven Macht seiner Ausdrucksform.

Dies führt dann unwillkürlich zu der sachlichen Betrachtung und zu der Frage, ob wir nicht darin auch die Erklärung suchen müssen der erst so spät erfolgten Anerkennung und des noch immer wachsenden Interesses für van Gogh, während soviel Namen, die einmal einen guten Klang hatten, schon wieder vergessen sind oder sich überlebten. Die allgemeinen Auffassungen und Begriffe über Kunst waren allmählich dahin gelangt, der äußeren Form eine übermäßige Bedeutung beizumessen, während dasjenige, das allein einem Kunstwerk Daseinsberechtigung geben kann — das aufrichtige und selbstvergessene menschliche Bekenntnis —, von geringerem Wert geachtet wurde als die schöne Hülle. Aber die Zeichen sind da, daß dies anders wird und daß auch die gangbaren Ansichten über die Tendenz in einem Kunstwerk auf einem Irrwege befunden und revidiert werden und daß kommende Geschlechter in Kunstschöpfungen zu-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

VINCENT VAN GOGH. DER BARMHERZIGE SAMARITER

Haag, Sammlung Kröller

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

VAN GOGH
OLIVENGARTEN
1888/89

Sammlung Kröller
Haag

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

VAN GOGH. CAFÉ AM ABEND. 1888/89

Sammlung Kröller, Haag

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

VAN GOGH. WEG MIT ZYPRESSEN. 1889/90
Sammlung Kröller, Haag

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

VAN GOGH. HEUSCHOBER IN DER PROVENCE. 1888/89

Sammlung Kröller, Haag

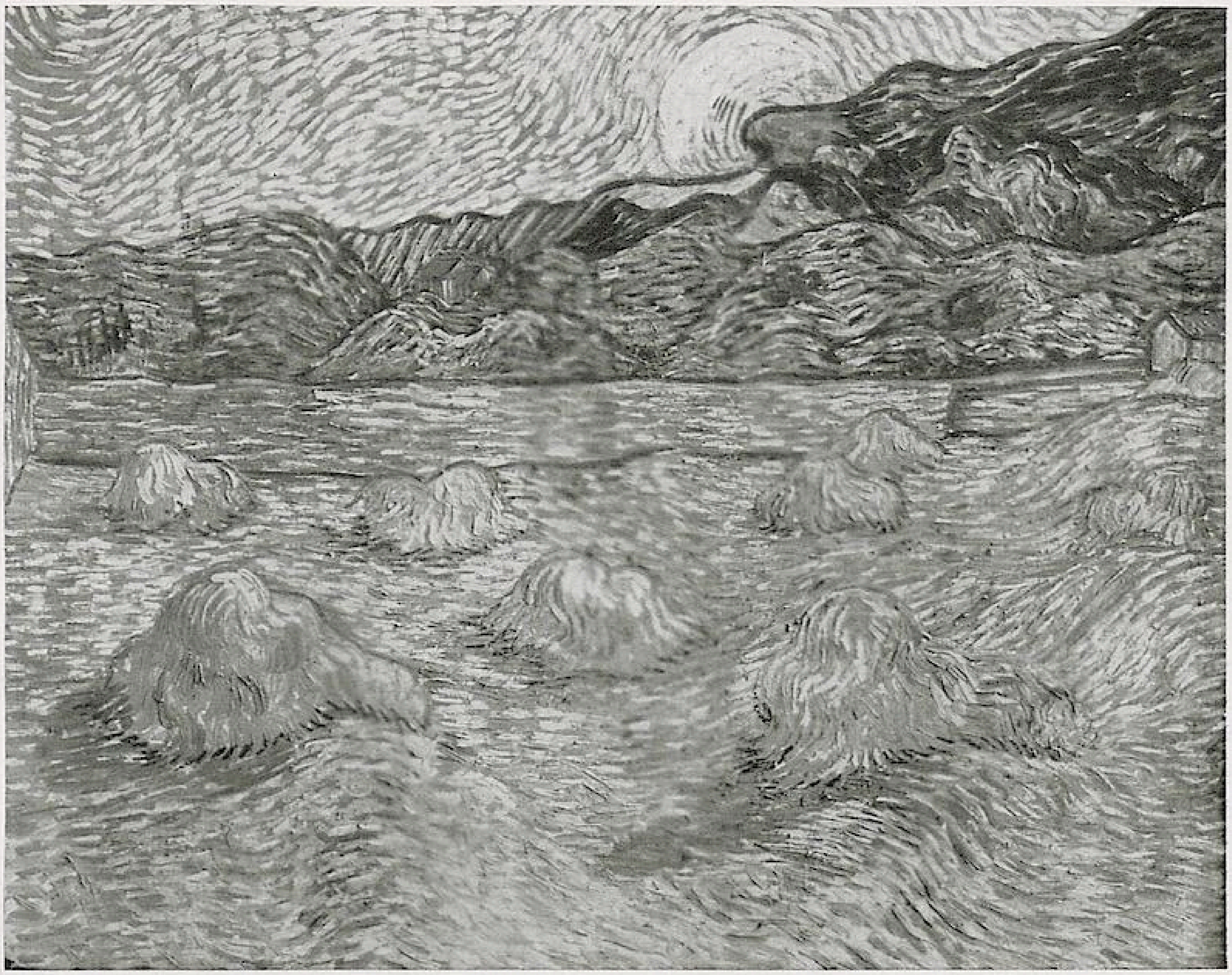
allererst und vor allem einen Menschen suchen und finden wollen in dem zunehmenden Bedürfnis nach dem Wahren statt des Schönen.

Bei Vincent van Gogh ist der Mensch im Künstler verschmolzen — der Mensch, mit seiner naiven, aber unerschütterlichen Lebenshaltung, der Künstler, der in seinem Streben von keinem Nachgeben, weder der Welt, noch sich selbst gegenüber, weiß. Jedes ehrgeizige Eifern war ihm fremd. Er war von gutem Vertrauen, arglos wie ein Kind, das nur die ideale Seite des Lebens kennt, und dies bei einer egozentrisch veranlagten Natur, die ihn unter vielen Umständen heftig und widerspenstig sein ließ. Wie jeder genial veranlagte Mensch war er eigenwillig; er war beseelt von einem Willen, der sich durchsetzen mußte: es sind dies die von der Natur den Auserwählten mitgegebenen Eigenschaften, durch die sie sich zu behaupten vermögen. Eigensinnig war Vincent aber nicht, noch weniger selbstgefällig — eher war er bescheiden bis zur Demut und sehr freigiebig mit seinem Lob Kunstbrüdern gegenüber.

Die Fruchtbarkeit van Goghs bei der so geringen Zahl seiner Arbeitsjahre ist phänomenal. Er ist von einer ununterbrochenen, hastenden Arbeitsamkeit beseelt, in einem sich immer verschnellernden Tempo. Als das Ende sich näherte, schrieb er: „J'ai une fureur sourde de travail plus que jamais." Er war schon über 30 Jahre alt, als er sich seiner Künstlerschaft bewußt wurde und das Malen als seine Lebensaufgabe auffaßte, aus seinen Briefen aber geht deutlich hervor, daß die Veranlagung zur Künstlerschaft ihm eingeboren war.

Von Jugend auf hat Vincent gezeichnet, nicht

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



VAN GOGH. UNTERGEHENDE SONNE. 1889/90

Sammlung Kröller, Haag

wie ein Dilettant, dem es darum zu tun war, durch eine hübsche Vorstellung zu gefallen, sondern in der Absicht, durch eine anschauliche Erläuterung die durchlebten Empfindungen wiederzugeben. Seine Briefe wimmeln nicht nur von flüchtig hingeworfenen Zeichnungen, sondern auch von Beschreibungen mit treffenden Vergleichungen. Der Stil, in dem sie geschrieben sind, ist einfach und ungekünstelt und zeugt von vollkommener Abwesenheit jeglicher literarischen Anmaßung. Aber in diesen Beschreibungen ist verschiedentlich die Betrachtungsweise eines Malers zu erkennen, eines Malers, der, wenn auch in einem etwas unbeholfenen Satze, doch sehr nachdrücklich, erklärt: „Ich sehe in der ganzen Natur, zum Beispiel in Bäumen, Ausdruck, eine Seele, könnte man sagen." So erweckt in ihm das zertretene Gras am Wegesrand den Eindruck von etwas Müdem, Verstaubtem, wie es die Bewohner eines Volksviertels an sich haben. Kohl, der ärmlich frierend im Schnee steht, ruft in seinem Geiste die Vorstellung wach von einer Gruppe Frauen in dünnen Röcken und alten Umschlagetüchern, die frühmorgens vor einer noch geschlossenen Ladentür warten. Später, in Arles, als Gauguin fortgegangen war, und er dessen Stuhl malte, sagte Vincent: „J'ai essayé de peindre la place vide."

Derartigen Aussprachen, oder der Auslegung einer sinnreichen Absicht, steht man im allgemeinen einigermaßen mißtrauisch gegenüber, da man sie lieber dem wortlosen Kunstwerke selbst ablesen möchte. So kann ein gutes Spottbild ohne Unterschrift zu uns reden, während es andrerseits auch möglich ist, daß die Zeichnung, als Kunstprodukt, durch die geistreichste

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Erläuterung nicht zu retten ist. Auch die edlen Gefühle, die dichterliche Gesinnung und besonders die stark sozialen Neigungen in der Persönlichkeit van Goghs, wenn er sagt, durch sein Werk der Menschheit Trost bringen zu wollen, können noch keine Gewährleistung bieten für den Künstler. Erst die überzeugende Macht des plastischen Ausdrucks seines Sentiments ist es, wodurch sich seine Werke Geltung verschaffen, auch ohne die Hinzufügung einer Erläuterung — ebenso, wie ein gutes Spottbild ohne Unterschrift redet. So entlockte die Zeichnung aus der Haager Zeit, zwei alte Menschen auf ihrem Spaziergange, von hinten gesehen, jemandem den Ausruf: „Welch guter Mensch muß man sein, um diese Rücken so wiederzugeben!"

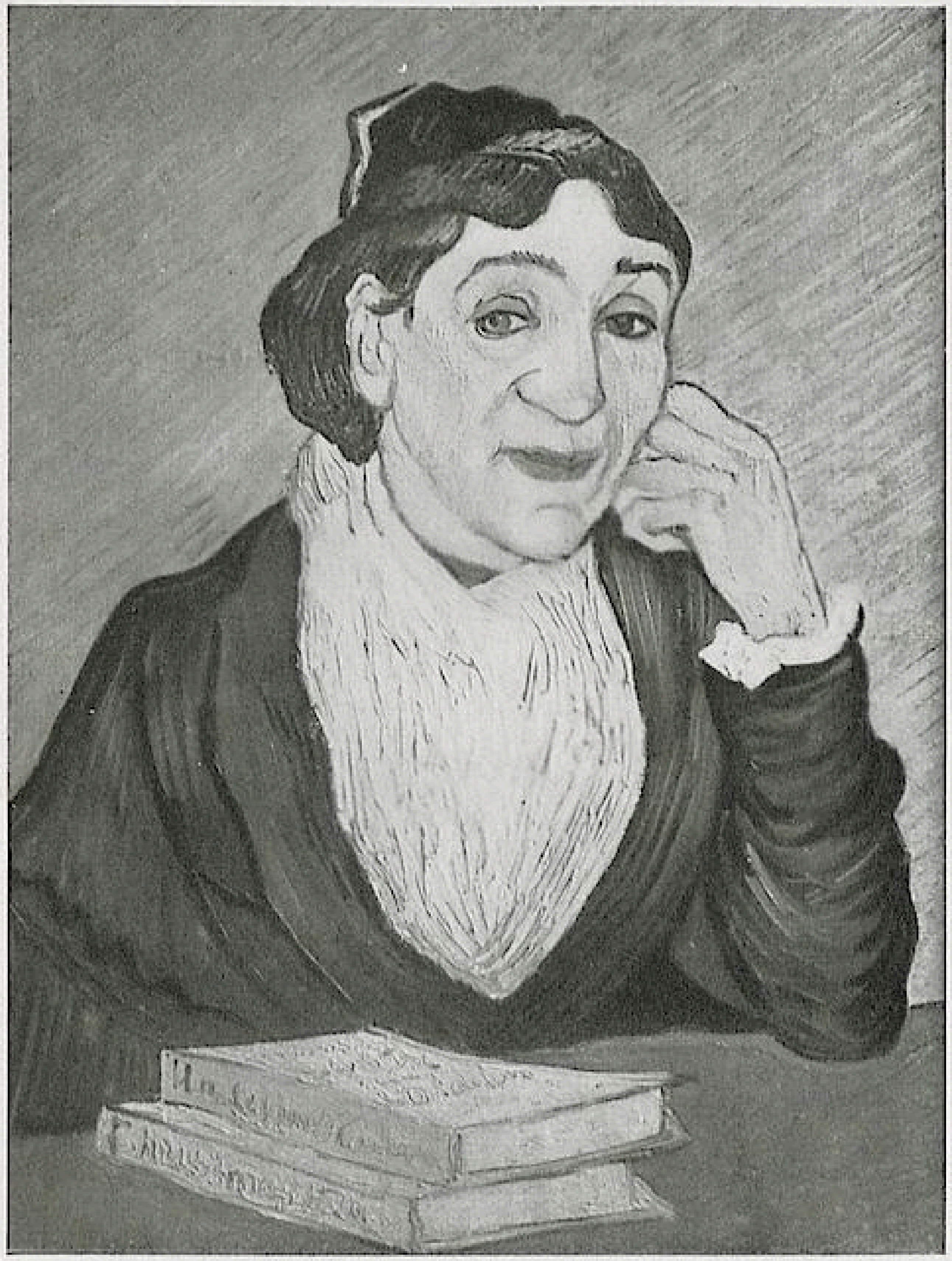
Eine gleichartige, rührende Anschauungsweise der Wirklichkeit, aber mit einem tieferen Blick auf die Lebenserscheinungen verbunden, ist vor allem wiederzufinden in den Werken seiner späteren Zeit: „Ich sehe in allen Gegenständen in der Natur Figuren." In einem Körbchen mit Blumenzwiebeln, andächtig nach der Natur gemalt, sind die Zwiebeln mit den feinen, spitzförmigen Ausläufern dem Lichte zugewendet; sie haben etwas an sich von einem Nest mit jungen Vögeln, die alle nach derselben Seite hin die hungrigen Schnäbel ausrecken.

Als Vincent während der Zeit seiner Missionsarbeit sich wiederholt mit Zeichnen beschäftigte, faßte er dies als eine angenehme Zerstreuung auf, der er sich aber nicht ohne Gewissensbisse hingab, „da sie ihn vor seiner eigentlichen Arbeit abhielt". Bald sieht er jedoch ein, daß „seine eigentliche Arbeit" auf anderem Gebiete liegt. Aber schließlich war sie doch nur die Fortsetzung seines bisherigen Strebens, sie war auf derselben idealen Grundlage aufgebaut, nur von positiverer Art. Sein Maler-werden bedeutete zu gleicher Zeit Konzentration und Erweiterung; seine frühere Leidenschaft, sich der christlichen Tugenden zu befleißigen — von manchem sogar als religiöse Frömmelei betrachtet —, reifte sich nun aus zu universeller Gewogenheit, zum Gemeinsinn in der meist ausgebreiteten Bedeutung des Wortes, und zwar der inneren Erfahrung entsprossen, daß das eigene Leben an erster Stelle Anteil haben müsse an dem des Mitmenschen, ja, unbegrenzt an allem, was von dieser Erde ist. Bei dieser tieferen und zugleich erweiterten Lebensauffassung eröffnet sich ihm stets unumschränkter eine Welt von Erscheinungen mit einer phantastischen Fülle von Überraschungen — Erscheinungen, die van Gogh, als bildender Künstler, mit stets zunehmender Gier in sich aufnimmt, während er als Mensch immer empfänglicher wurde für die sinnvollen Lebenszeichen in allen Dingen der Realität.

Van Gogh mußte sich, wie er selbst aussagt, in seinem 30. Lebensjahre noch bis zum äußersten anstrengen, um „mit seinem Beruf gründlich vertraut zu werden". Dabei war ihm eine Hilfe, daß er, trotz des Übermaßes seiner phantastisch-fanatischen Natur, auch mit einer guten Dosis gesunden Menschenverstands und praktischer Einsicht zugerüstet war, die es ihm ermöglichten, seinen vulkanischen Schöpfungsdrang, wenn nötig, einzudämmen. Wie die Kunst ihm heilig war, war auch die Ausübung derselben ihm Gebot. Damit er sich die nötigen Kenntnisse und technische Fertigkeit erwerbe, kämpft er sich, mit eiserner Ausdauer, durch allerlei Studienmaterial hindurch. So unternimmt er es sogar, um sich zunächst im Zeichnen zu vervollkommnen, die damals gangbare Serie Bargue-Vorlagen zu kopieren und, damit fertig, aufs neue wieder anzufangen! Aber keinesfalls ergibt sich für ihn daraus der zweifelhafte Vorteil, zu einer glatten Fertigkeit der Linienführung zu gelangen. Im Gegenteil! Die mannigfachen Studien aus seiner holländischen Zeit nach alten Menschen aus Armenhäusern oder nach Landarbeitern, zeigen niemals eine hinderliche Augenbehaglichkeit; die Gewissenhaftigkeit der Zeichnung ist sogar oft ein wenig hölzern. Er ist kein Schönzeichner, der mit Leichtigkeit (und Leichtfertigkeit!) der Technik eine geschmackvolle Andeutung der Formen gibt; auch der kleinste Strich hat, bei seinem Charakterisieren, die Bedeutung eines eingekerbten Merkzeichens, weil er nirgends den inneren Zusammenhang mit dem Leben außer acht läßt. Seine Pinselstriche, auch wenn sie die Farbe breit auslegen, behalten immer diesen prägnant zeichnerischen, eingrabenden Charakter, so daß auch in seiner Malerei die Zeichnung stets der überwiegend expressive Faktor ist — und bleibt.

Die Verteilung von Vincents Schaffenszeit in zwei Perioden — die holländische und die französische — läßt uns, dem Äußern nach, seine Gemälde deutlich in zwei Arten unterscheiden. In Holland arbeitet er, von der traditionellen Malweise seines Heimatlandes beeinflußt, in einer dunklen Tonart, die jede Farbigkeit dämpft.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



VAN GOGH. FRAU AUS ARLES. 1888/89

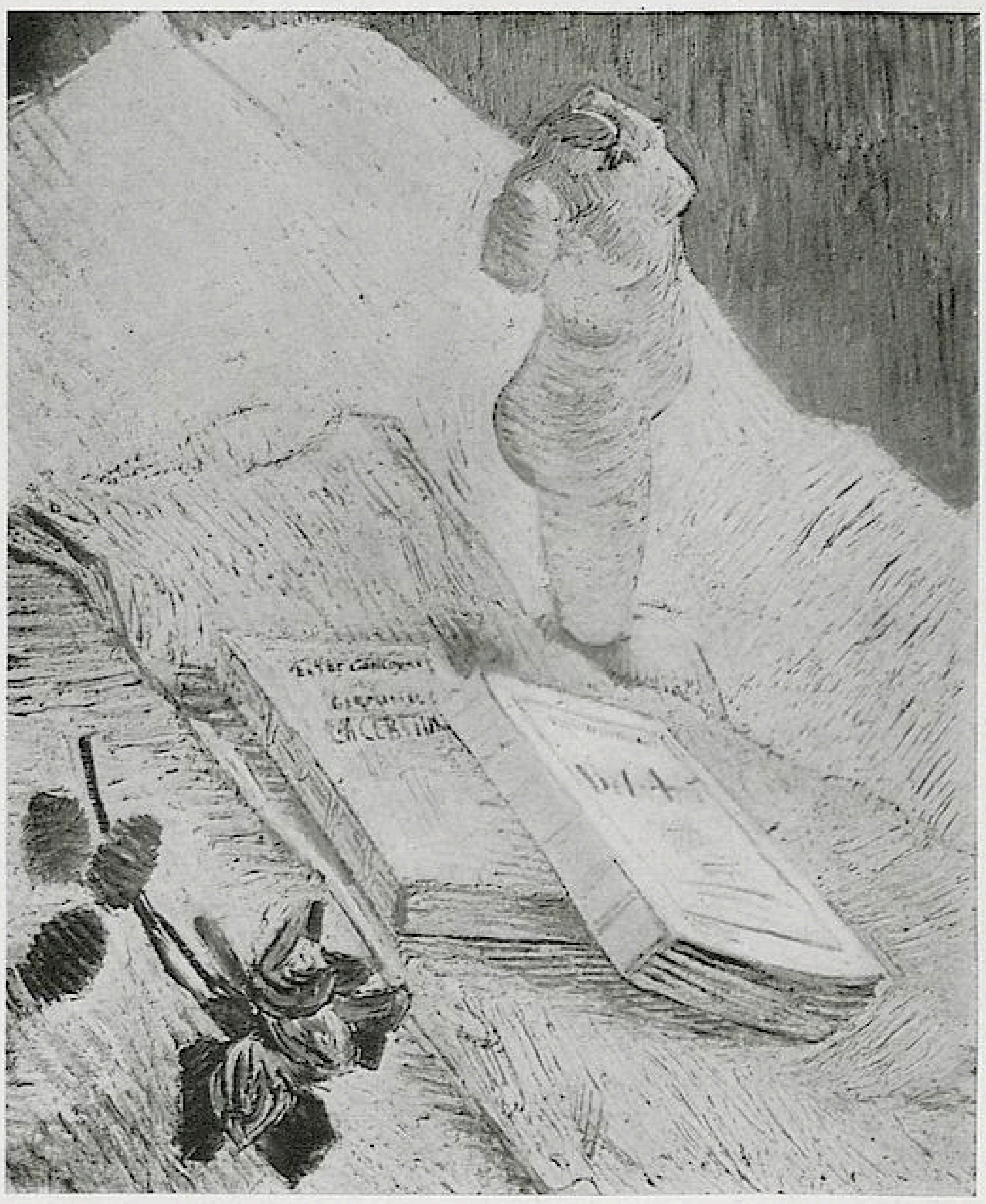
VAN GOGH. FRAU IM LEHNSTUHL. 1888/89

Sammlung Kröller, Haag

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Aber dennoch, und mehr vielleicht als er selbst vermutete, unterscheidet sich sein Werk von dem seiner Landsmänner, wenn er diese auch bewundernd, sich selbst zum Vorbild nahm. Es war nun einmal sein Schicksal — und von weltlichem Standpunkt besehen ist dies ein tragisches —, als Künstler abgesondert stehen zu müssen!

In Holland unterscheidet er sich von seinen Zeitgenossen schon dadurch, daß er kein lyrischer Atmosphäre-Maler ist, der sich am zarten Wechselspiel von Tönen und Farben ergötzt; er ist Epiker oder Expressionist, der gestalten will, was er im Wachsen der Bäume, in der Beschaffenheit des Bodens als dramatisches Geschehen empfindet. Auch wenn er Stilleben malt, tut er dies nur ganz selten der äußeren, malerischen Schönheit wegen; so hat er wiederholt Vogelnester zum Vorwurf genommen, die er bereits in seinen Kinderjahren mit besonderer Vorliebe — als Naturwunder sammelte. Zahlreich sind aus der Brabanter Zeit die Darstellungen von Webern bei ihrer Arbeit, in denen diese Menschen, mit ihrem eintönigen Beruf tagaus, tagein, bis sie alt sind, zusammengewachsen scheinen mit dem verschlissenen Webstuhl. Landarbeiter sieht er in der grauen Sphäre ihres Daseins; grau wie der Boden, auf dem sie leben, ist auch ihr Äußeres — so wie alles in der Natur sich seiner Umgebung anpaßt. In dem Gemälde „Die Kartoffelesser" wollte van Gogh nachdrücklich ein Bild geben der Gelassenheit, mit der sich diese Arbeitstiere durch das Leben hindurchquälen; er malte sie beim Mittagessen, um, wie er selbst sagt, damit auszudrücken, daß sie dieses „so ehrlich verdient haben".



VAN GOGH. STILLEBEN MIT GIPSSTATUETTE. 1886–88

Sammlung Kröller, Haag

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

VAN GOGH
STRASSENBAU
IN ARLES

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Sein Aufenthalt in Frankreich hat für van Gogh als Maler zunächst zur Folge das Sichloslösen von den dunklen holländischen Tönen, um sich mit einer helleren und farbigeren Palette vertraut zu machen. Der Übergang geschah aber nur allmählich und nicht ohne daß er in der neuen Umgebung anfänglich unsicher in sich selbst stand. Die zahlreichen Stilleben, und besonders Blumenstilleben, die er dort malte, sind Übungen in seinem Streben nach mehr Farbigkeit und Licht, wie er dies in den Werken der französischen Impressionisten ausgedrückt fand. Auch ihre Technik, im Zusammenhang mit der Farbenanalyse, in die er sich vertiefte, bringt eine Veränderung in seine Malweise.

Die Pariser Zeit war nur eine Vorbereitung für Arles, wo er, sich selbst überlassen, zu seiner völligen Entfaltung kommt, sowohl was seine Kunst als seine innere Lebenshaltung betraf. Sein Schaffen im sonnigen Süden Frankreichs ist wie ein Aufjauchzen seines Entzückens über die neue Welt von Farben und Licht, das tönt über die weiten Felder, das funkelt auf den Blüten der Obstgärten in ihrem Frühlingsschmuck und auf den glühenden, von kristallenem Glanz durchwebten Getreideäckern. Und diese Natur wurde ihm zum Sinnbild seiner eigenen strahlenden Lebensglorie; mit ihr vor Augen erklärt er: „Was die Farbe für ein Gemälde ist, bedeutet der Enthusiasmus für das Leben."

Er schafft dort seine größten Werke, auch manches Porträt, aber nicht in der landläufigen Weise, sondern mit einer großen Unbefangenheit und einem intensiv psychologischen Ausdruck, so daß das innerste Leben durch die äußeren Formen des Angesichts hindurchleuchtet.

In dieser Zeit, wo, unter Einfluß der südlichen Sonne, Gelb seine bevorzugte Farbe wird, als goldene Widerspiegelung von Sonnenglut, offenbart sich ihm die symbolische Bedeutung der Farbe im allgemeinen: „Car au lieu de chercher à rendre exactement ce que j'ai devant les yeux, je me sers de la couleur plus arbitrairement pour m'exprimer fortement." So malt er einen Landarbeiter in der sengenden Sonne: „L'homme terrible que j'avais à faire en pleine fournaise de la moisson en plein midi — de là des orangés fulgurants comme du fer rouge, de là des tons de vieil or lumineux dans les ténèbres."

Diese abstrakte Interpretation der Farben faßte man zunächst als eine Art Verwirrung seiner Sinne auf, in Wirklichkeit war sie aber die notwendige Folge seiner sich stets mehr vertiefenden Anschauung, die sich bewußt geworden ist, daß alle Erscheinungen der Realität als Bestandteile des allgemeinen Lebensdramas zu betrachten sind. Diese innere, klare Einsicht mußte zu einer Umstellung der Realität führen und sich in Bildersprache äußern.

Sie wurde vorangegangen von einer alles intensiv erfassenden objektiven Wahrnehmung und mußte dann, wie Vincent selbst sagt, dazu führen, „die Dinge immer frei und vertrauensvoll anzusehen", wobei die frühere Spannung seiner auf das Absonderliche der Dinge gerichteten Andacht straffer wird in dem Maße, wie sie sich stets von neuem als Wunder offenbaren — sein immer schärferes Markieren der äußeren Kennzeichen, seine Malweise, nicht in fließenden Linien, sondern in schroffen und harten Strichen, zeugen davon.

Tatsächlich hat er die Natur mit einem durchbohrenden Blick angesehen. Sein Auge glitt nicht über sie hinweg, sich an dem harmonischen Zusammenhang von Farben und Tönen oder an reizvollen Linienzusammenstellungen ergötzend; es wollte durch die Oberfläche hindurchdringen bis zu dem andern, tief verborgenen Zusammenhang des inneren Lebens.

Aber Arles, das Vincent betreten hatte als einen Lustgarten voll Licht und Farbe, wo ihm der „rayon blanc" entgegenleuchtete, im Gegensatz zu dem „rayon noir" seiner Jugend, wo er seine strahlendsten Werke schuf (die blühenden Obstgärten), mußte der immer Gehetzte wieder verlassen, als sich dort die ersten Symptome seiner Seelenkrankheit offenbarten. Von Arles geht er nach St. Rémy, freiwillig, um sich dort in einer Irrenanstalt aufnehmen zu lassen. In dieser beklemmenden Umgebung malte er, wenn er nicht ausgehen durfte, die bekannten phänomenalen Interpretationen nach Rembrandt, Delacroix und besonders nach Millet; wurde dies ihm erlaubt, ging er in die Natur, in den Park, oder weiter weg, in die Olivengärten und Bergschluchten oder auf die Landwege mit den wunderbaren Zypressen. Als ihm der Aufenthalt in der Anstalt unerträglich wurde, zog er nach Auvers, wo er bei dem Kunstfreunde Dr. Gachet ein würdigeres Unterkommen fand; er blieb dort bis zu seinem Tode, ein halbes Jahr später.

(Fortsetzung folgt.)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILHELM VON KOBELL. REITER MIT BAUERN

NEUES VON DEUTSCHER KUNST AUS DER ZEIT 1780—1850

In den letzten Jahren hat sich ein beständig zunehmendes Interesse für Werke aus dem Zeitraum von 1780 bis 1850 gezeigt. Während noch vor wenigen Jahren das Hauptinteresse der Sammler und teilweise auch der Museen sich auf die deutsche Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts konzentriert hatte, hat es sich in dem gleichen Maße, in dem dieses Gebiet in den bedeutenden Sammlungen vervollständigt war, der früherliegenden Epoche zugewandt. Schon auf der Jahrhundert-Ausstellung in Berlin 1906, die in vorbildlicher Weise von Hugo von Tschudi und Alfred Lichtwark organisiert worden war, zeigte sich, daß eine große Anzahl bedeutender Künstler in den ersten Dezennien des verflossenen Jahrhunderts am Werk gewesen war, deren Arbeiten mehr oder minder mit Unrecht teils ganz in Vergessenheit gerieten, teils ungenügend beachtet geblieben waren. Dazu kam, daß der allgemeine Geschmack, der sich lange Zeit in erster Linie figürlichen und Genre-Szenen zugewandt hatte, sich mehr und mehr von diesen abwandte, um sich reinen Landschaften und ungekünstelten Porträts und Gesellschaftsbildern zuzuwenden. Auch die Kunstliteratur fing an, sich immer mehr für diese bis dahin etwas stiefmütterlich behandelten Werke zu interessieren, und seither ist eine große Anzahl von Büchern erschienen, die das einmal geweckte Interesse wachgehalten und stetig vergrößert haben. Sammelwerke, wie das von Paul Ferdinand Schmidt, das in zwei Bänden die Landschaftsmalerei und die Bildniskunst des fraglichen Abschnittes behandelt, ferner das Uhde-Bernayssche Buch über die Münchner Landschafter hatten dazu ebensoviel beigetragen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FERDINAND VON OLIVIER. AM BRUNNEN

wie einzelne Monographien über Wilhelm von Kobell, Blechen, C. Ph. Fohr, Caspar David Friedrich, Wasmann u. a. m. Daß aber auch heute noch auf diesem Gebiet sehr bedeutende Lücken bestehen, dafür ist der beste Beweis, daß irgendwie umfassende Arbeiten, weder über Koch noch über Olivier, um nur einige der bedeutendsten zu nennen, bestehen, während ein Werk über Rottmann erst jetzt in Vorbereitung ist. Es ist eine jedem im praktischen Kunstleben Stehenden bekannte Tatsache, daß es heute noch eine große Anzahl bedeutender Künstler aus diesem Zeitabschnitt gibt, deren Werke noch ungenügend beachtet und infolgedessen auch noch zweifellos sehr stark unterwertet sind. Wenn man heute zum Beispiel noch sehr reizvolle Arbeiten von Dillis, Fries, Wasmann zu einem Bruchteil eines Betrages erwerben kann, der unbedenklich für ein weit weniger qualitätsvolles Genre-Bild aus den achtziger Jahren angelegt wird, so liegt der Grund eben darin, daß in weiten Kreisen noch kein Verhältnis zu diesen Dingen gefunden wurde. Immerhin hat sich in den letzten Jahren eine Reihe von Museen und Privatsammlern mit großem Eifer und vielem Verständnis der Pflege dieses Gebiets zugewandt und es ist heute schon schwer geworden, von einzelnen der genannten Hauptmeister erstklassige Werke zu bekommen. Erfreulich ist es, daß zum Beispiel bei einem so beliebten und berühmten Meister wie Waldmüller sich das Interesse von den früher weit überschätzten, teilweise doch stark manierierten Genre-Bildern ab- und seinen entzückenden Landschaften und kleinen Porträts zugewandt hat. Jeder, der die Wiener Sammlungen im Belvedere, in der Liechtenstein-Galerie und im Museum der Stadt Wien kennt, weiß die kostbare Fülle der dort vorhandenen derartigen Arbeiten zu schätzen. Speziell von der Serie der „Salzkammergut-Landschaften“, die Waldmüller in den dreißiger Jahren geschaffen hat, sind kaum mehr zehn Arbeiten mit Sicherheit in freiem Besitz nachzuweisen, und es ist selbstverständlich, daß heute, nachdem man erkannt hat, daß in ihnen die Spitzenleistung des Künstlers liegt, wenn wirklich ein derartiges Bildchen nochmals frei wird, eine große Anzahl von Interessenten den Besitz für ihre Sammlung erstreben. Es sind in den letzten Jahren nur einige ganz wenige derartige Bilder frei geworden. Eines davon befindet sich jetzt als Leihgabe in der Städt. Galerie in Nürnberg, drei weitere, „Der Salzberg bei Aussee“, in einer großen Schweizer Sammlung, eine bisher unbekannte Fassung des „Waldbach Strubb“ bei Ischl ebenfalls im Privatbesitz, während eine Replik der „Ansicht von Bad Ischl“ in ausländischen Besitz überging. Alle diese Werke entstammen den Jahren 1832–36, und aus eben

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Phot. Ludwigs-Galerie, München

JOSEPH ANTON KOCH. DIE SERPENTARA BEI OLEVANO

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNST FRIES. AMALFI

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CASPAR DAVID FRIEDRICH. GEBIRGSLANDSCHAFT

Stuttgart, Gemäldegalerie

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

diesem Zeitraum stammen einige Porträts teils mit landschaftlichem Hintergrunde, die sich die Galerien von München, Hannover und Dresden in den letzten Jahren zu sichern wußten. Noch seltener ist es, daß nennenswerte Arbeiten von Joseph Anton Koch neu auftauchen. Wohl kam hin und wieder eine Zeichnung oder ein Aquarell zur Kenntnis, daß aber ein großes Werk neu aufgefunden wurde, war jahrelang nicht der Fall. Um so interessanter ist es, daß in den letzten Jahren auch hier zwei sehr bedeutende Werke auftauchten, deren eines sich die Österreichische Staatsgalerie sicherte, während ein zweites, „Die Serpentara bei Olevano" deren Abbildung hier beigefügt ist, jetzt eine große Berliner Privatsammlung ziert. Über Caspar David Friedrich, der in den letzten Jahren wohl von all den Meistern, die hier in Frage stehen, das größte Interesse auf sich zog und dessen Werken von verschiedenen Seiten mit großer Hingebung nachgeforscht wurde, sind ebenfalls eine Reihe von Arbeiten neu zur Kenntnis gelangt. Auch hier haben Museen (Stuttgart, Düsseldorf, Halle) und Privatsammlungen diese Stücke ihrem Bestande hinzugefügt. Von Ferdinand von Olivier, von dem man bis vor wenigen Jahren kaum ein Dutzend Ölbilder nachzuweisen in der Lage war, sind ebenfalls in letzter Zeit einige Arbeiten aufgetaucht. So gelang es vor wenigen Jahren erst der Nationalgalerie in Berlin, ein kleines, sehr reizvolles Bild des Meisters zu erwerben, und auch auf der Lübecker Ausstellung des Overbeck-Kreises fand sich ein Ölbildchen aus Berliner Privatbesitz, das bisher so gut wie unbekannt geblieben war. Nun sind in neuerer Zeit noch zwei kleine, äußerst reizvolle Bildchen Oliviers gefunden worden, beide aus dem Jahre 1825 stammend, die sich jetzt in zwei verschiedenen Berliner Privat-Sammlungen befinden. Zu dem einen dieser Bilder, einem „Heimweg vom Felde", fand sich eine Zeichnung in der Wiener Akademie, während das zweite, „Szene am Brunnen", dessen Abbildung hier gezeigt wird, eine gänzlich unbekannte Bereicherung unseres bisherigen Wissens über den Künstler darstellt. Bei dieser Gelegenheit ist noch über das stark vermehrte Interesse zu berichten, das sich für Werke des lange Zeit ungenügend eingeschätzten Münchner Porträtisten Edlinger zeigt, während Arbeiten von Wilhelm Kobell, Wagenbauer, Bürkel schon lange ihren Liebhaberkreis gefunden hatten. Seitdem die rührige Leitung des Heidelberger Museums durch die 1926 stattgefundene Ausstellung von Werken Carl Philipp Fohrs und die 1927 gefolgte Ausstellung Ernst Fries' einem großen Publikum sinnfällig zeigte, wie sehr diese Künstler ein weites Interesse verdienen, hat sich hierfür, wie auch für den dritten des Heidelberger Kreises, Karl Rottmann, eine immer größer werdende Gemeinde eingefunden. Daß für die seit jeher hochgeschätzten Nazarener, insbesondere die Mitglieder des Lukas-Bundes, das Interesse wach geblieben war, ist ebenso freudig festzustellen, wie die unverminderte Liebe, die sich für die Werke der Spätromantiker, Schwind, Richter und Spitzweg kundgibt. Erfreulich ist es, daß auch weniger bekannte Künstler wie Hackert, Catel, Brandes, Reinhold in Museen ihren Einzug gehalten haben, und es steht zu hoffen, daß sich in absehbarer Zeit allgemein die Erkenntnis durchsetzt, daß gerade in den Arbeiten der geschilderten Art ein besonders eigenartiges, reizvolles und für die deutsche Kunst typisches Sammelgebiet gegeben ist. In all den alten Kulturzentren finden sich Kreise, welche zielbewußt und streng begrenzt das Gute aus dieser Zeit zusammenzuhalten und neu zusammenzufügen bestrebt sind, so in Berlin, wo die Meister der Vor-Menzelschen Zeit, wie Gärtner, Krüger, Blechen, Steffeck, Hosemann, ihre Gemeinde haben, in Dresden, wo neben C. D. Friedrich Carus, Dahl, Kersting, Oehme, Gille neue Freunde fanden, in Düsseldorf, wo Dank der besonderen Initiative Dr. Walter Cohens liebevoll die Werke der Rehbenitz, Ramboux, Niederée gesammelt werden, in Hamburg, wo Rohden, Wasmann, Runge, Speckter, Oldach, Genzler dominieren, in München, wo unter Vorantritt von Geheimrat Doernhöffer, Dr. Hanfstaengl und Professor Uhde-Bernays in den letzten Jahren mit viel Erfolg gezeigt wurde, welch hohe Werte in den Arbeiten von Kobell, Dillis, Dorner, Wagenbauer schlummern, aber auch in den kleineren Zentren, in Stuttgart, Karlsruhe, Frankfurt, und nicht zuletzt in dem auch hier der deutschen Kulturwelt so eng verbundenen Wien ist viel geleistet worden, das jetzt allmählich reiche Früchte zu tragen beginnt. Dank all diesen heute im Fluß befindlichen Bewegungen ist anzunehmen, daß in absehbarer Zeit das uns heute gegebene Gesamtbild noch erweitert und abgerundet werden kann, so daß in kurzem ein vollständiger Überblick über diese Zeit in eindeutiger Weise vorhanden sein wird. Dr. F. N.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MITTELRHEINISCHER MEISTER UM 1420 — DER PARADIESESGARTEN

Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANTEPENDIUM MIT MADONNA UND KIND ZWISCHEN KATHARINA UND BARBARA

Freiburg i. Br., Münster

DEUTSCHE BILDTEPPICHE DES MITTELALTERS*)

Unter dem Kunstgewerbe des deutschen Mittelalters nimmt die Bildweberei einen hervorragenden Platz ein. Eine große Zahl von Werken der Webtechnik ist uns erhalten und verkörpert so recht den frommen und häuslichen Sinn der ritterlichen und bürgerlichen Besteller. Es sind Gegenstände des intimen häuslichen Lebens, sehr im Gegensatze zu den prunkvollen Tapisserien der westlichen Länder, ein Gegensatz, der sich nicht nur im Format, sondern auch im geistigen Gehalt ausdrückt. Die fürstliche Prachtentfaltung des Westens war in seinen Ansprüchen verschieden von der stillen Art der Patrizier- und Bürgerhäuser der germanischen Länder, und selbst in der Kirche fand das bescheidene Antependium den Vorzug vor den pomphaften Wandbehängen Frankreichs und Flanderns. Es ist überraschend, daß diese wundervolle Blüte deutschen mittelalterlichen Kunstschaffens von der Kunstforschung so wenig beachtet wurde und daß die Forschung uns bisher nur Einzelstudien, wie die von Julius Lessing, Hermann Schmitz, R. F. Burckhardt, Betty Kurth und Herzog Luitpold von Bayern gegeben hatte. Das mag daran liegen, daß die Zahl der erhaltenen Werke der Webtechnik des deutschen Mittelalters sehr groß ist und die kunstwissenschaftliche Sichtung und Zusammenfassung gewaltigen Schwierigkeiten begegnen mußte. Heute liegt nun ein Werk vor, so bedeutsam, daß wir, obwohl diese Zeitschrift der zeitgenössischen Kunst gewidmet ist, nicht an ihm vorbeigehen möchten; Dr. Betty Kurth in Wien hat in diesem umfangreichen, alle Köstlichkeiten dieses Kunstzweiges offenbarenden Werke die Zusammenhänge der deutschen Webkunst des Mittelalters so aufgebaut und geklärt, daß wir nunmehr eine grundlegende Darstellung be-

*) Betty Kurth. Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters. Ein Textband mit 91 Abbildungen und 2 Tafelbände mit 344 Lichtdrucken. Preis M. 640.—. Verlag von Anton Schroll & Co., Wien. Die Abbildungen dieses Aufsatzes sind diesem Werke entnommen.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

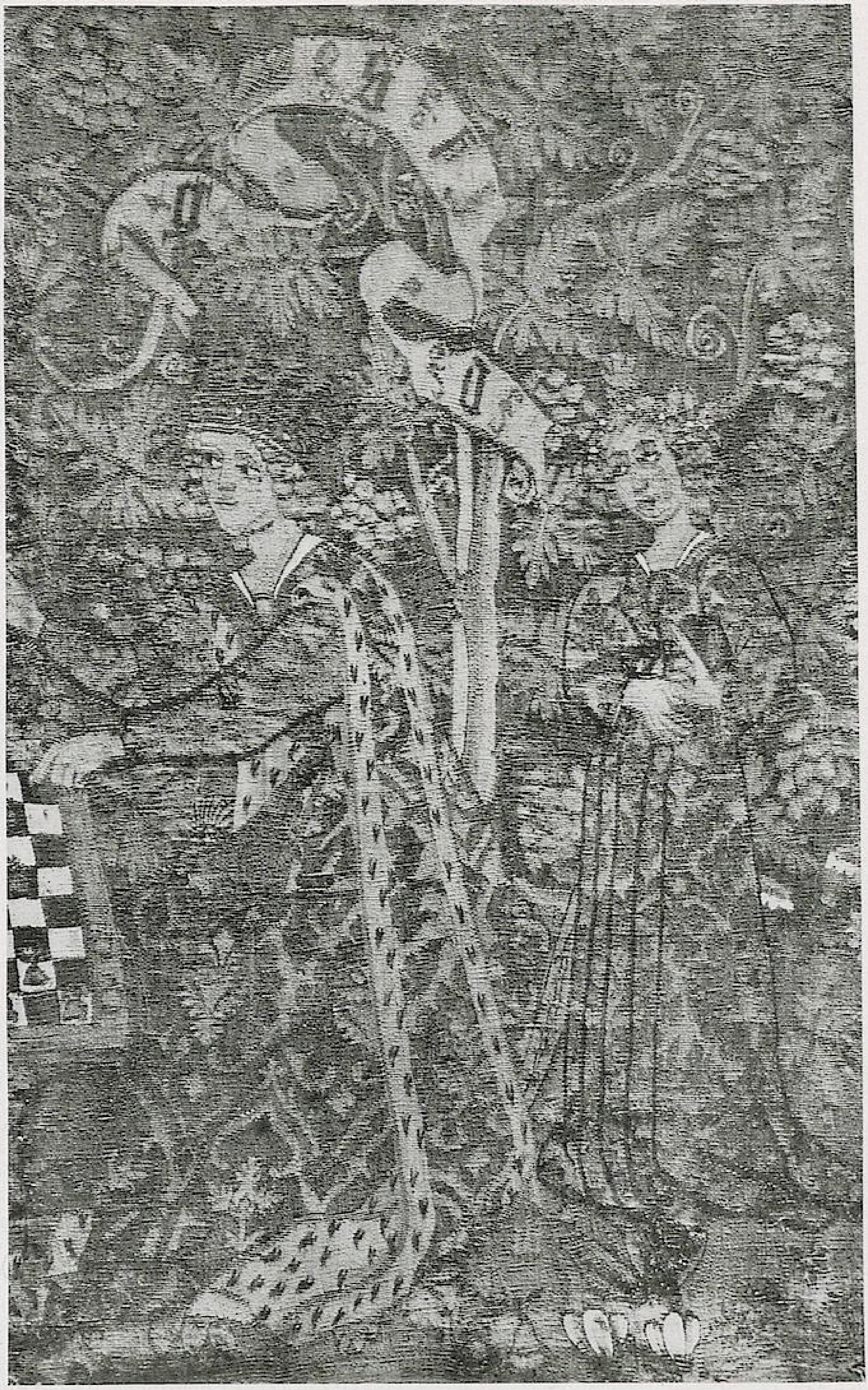
TEPPICH MIT LIEBESPAAR AUF DER HIRSCHJAGD

New York, Sammlung P. W. French & Co.

sitzen, welcher kaum noch etwas hinzuzufügen sein wird.

Der Inhalt des Textbandes, welcher reich mit vergleichendem Bildmaterial ausgestattet ist, ist übersichtlich geordnet. Bei der Erläuterung der Technik tritt die Verfasserin der bisherigen Ansicht entgegen, nach der bereits im Mittelalter sowohl die vertikale (basse-lisse) als auch die horizontale (haute-lisse) Webtechnik in Übung gewesen wäre. Weitaus der überwiegende Teil der Webarbeiten des Mittelalters ist auf dem Haute-lisse-Stuhl angefertigt worden. Im Entwicklungsgang der Webkunst klafft noch eine Lücke zwischen den Erzeugnissen der Antike und den monumentalen Wandbehängen der romanischen Zeit, eine Lücke, welche auch die Verfasserin nicht mit Sicherheit überbrücken kann. Mit größerer Wahrscheinlichkeit glaubt sie an ein Weiterleben und Wiederaufleben antiker Kunstübung im Gegensatz zu der bisherigen Ansicht, nach welcher die vom Orient heimgekehrten Kreuzfahrer ein neues Entfalten der Wirk- und Webkunst hervorgerufen hätten. Das Durchforschen dokumentarischer Nachrichten von der vorkarolingischen Zeit bis zum 11. Jahrhundert gibt keinen sicheren Anhalt zur Frage, ob die häufig überlieferten Beschreibungen von Textilien in Kirchen und

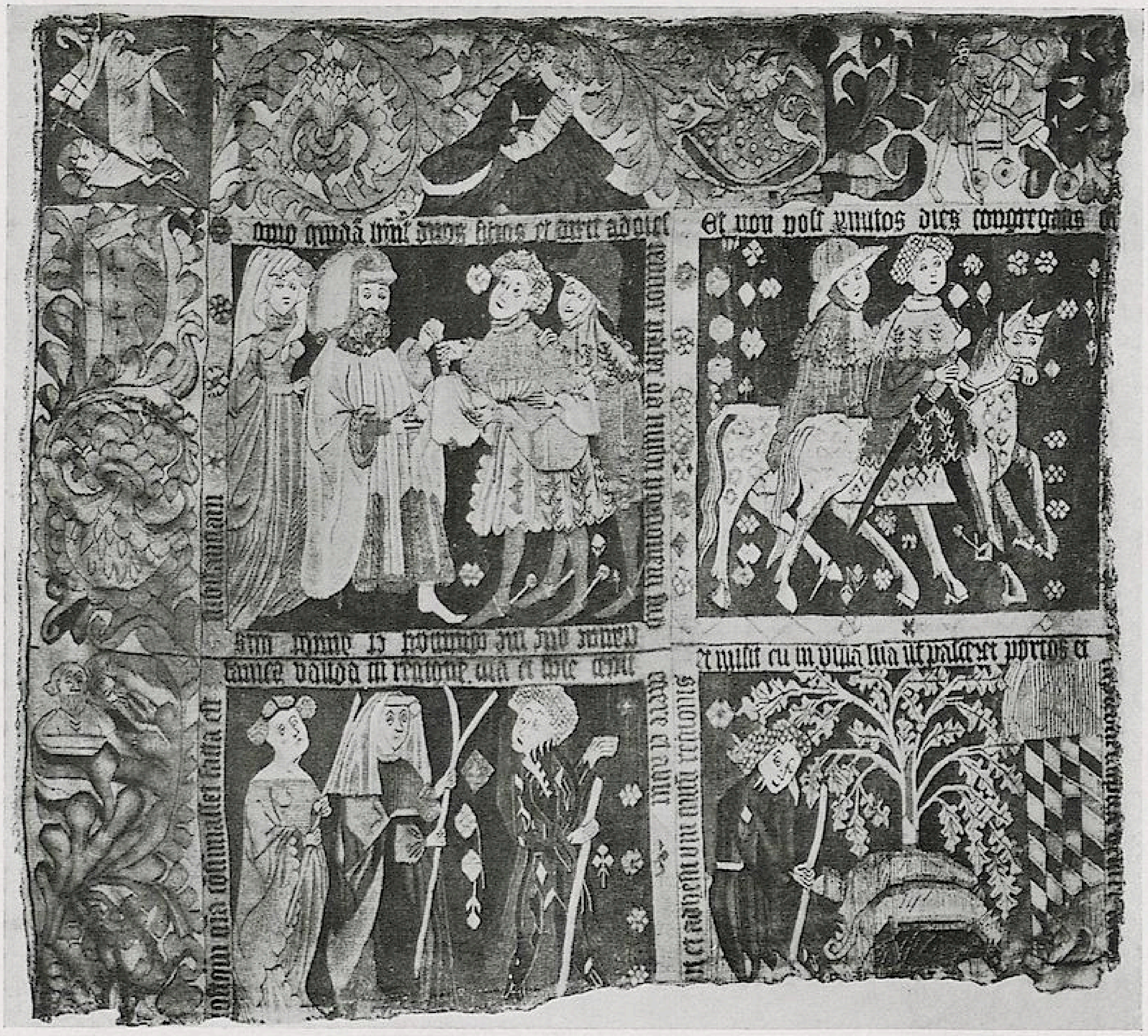
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRAGMENT MIT SCHACHSPIELENDER KÖNIGIN

Colmar, Unterlindenmuseum

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



TEPPICH MIT DER GESCHICHTE DES VERLORENEN SOHNES (ERSTER TEIL)

Marburg, Elisabethkirche

Wohnräumen Produkte der Web-, Wirk- oder Stickereikunst waren. Das einzige in Fragmenten erhaltene Werk frühromanischer Webkunst, den aus St. Gereon in Köln stammenden Teppich, bei welchem sowohl Zeit wie Herstellungsort bisher umstritten waren, weist die Verfasserin in überzeugender Weise dem Kulturzentrum des abendländischen Nordens vom ausgehenden 11. Jahrhundert zu. Etwas reicher ist die Kenntnis über die deutschen Bildwirkereien vom 12. und 13. Jahrhundert. Wie dem Kapitel des frühen Mittelalters so wird auch diesem Abschnitt eine ausführliche Erfassung der literarischen Quellen vorausgeschickt, welche ein reiches kulturgeschichtliches Bild der Verwendung von Erzeugnissen der Webkunst für kirchliche und weltliche Zwecke bietet. Ein ausführliches Kapitel ist den in Halberstadt und Quedlinburg erhaltenen romanischen Bildteppichen gewidmet und durch stilkritische Vergleiche mit gleichzeitigen Kunstdenkmälern eine örtliche, zeitliche und entwicklungsgeschichtliche Einreihung unternommen.

Im Gegensatz zu der geringen Zahl von erhaltenen Werken deutscher Webkunst des frühen Mittelalters sind die auf uns überkommenen gotischen Bildwirkereien überaus zahlreich, und es läßt sich eine zuverlässige Sichtung

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRAGMENT MIT ZWEI SZENEN AUS DER DICHTUNG „DER BUSANT“

Wien, Sammlung Figdor

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

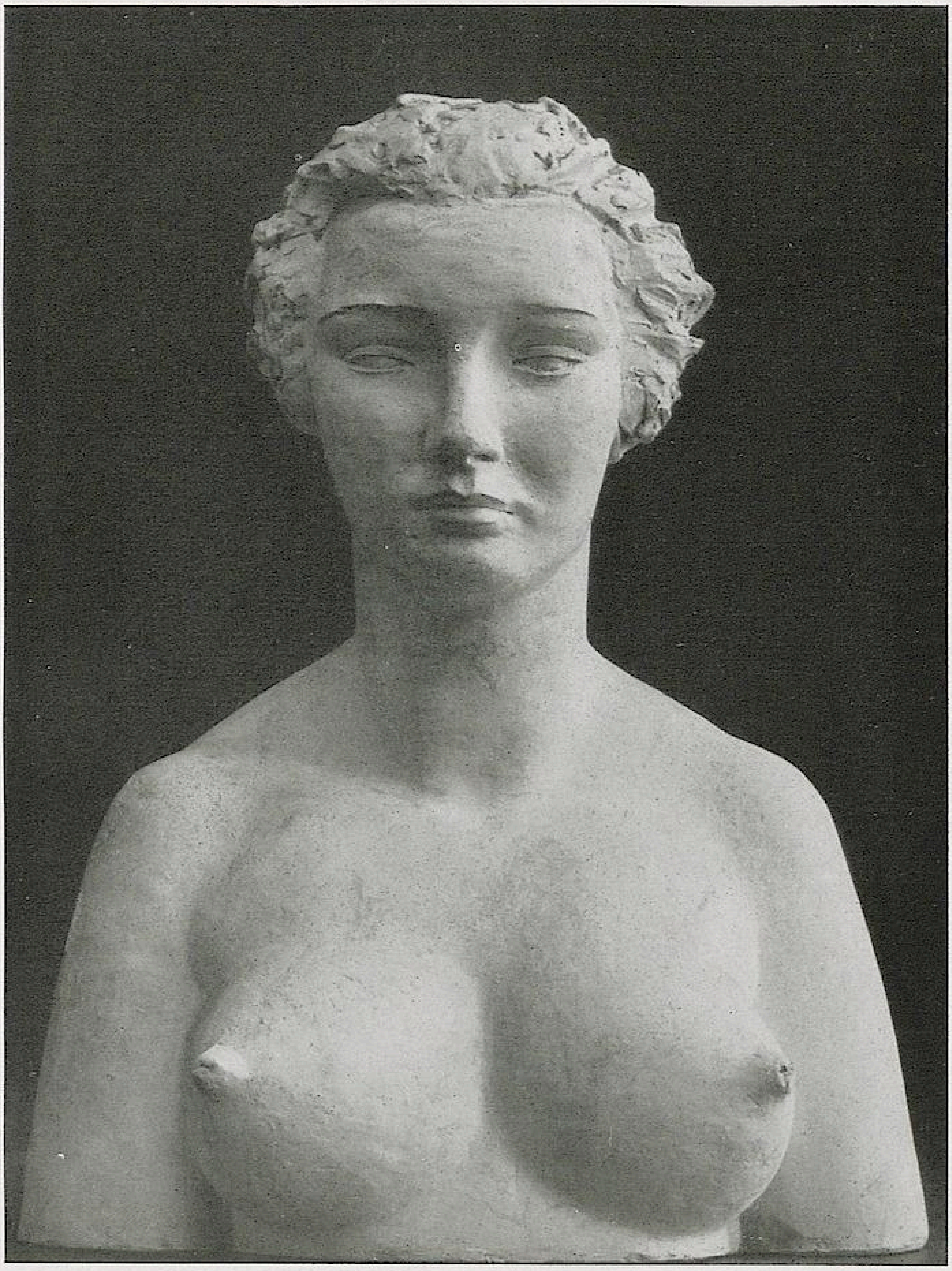
nach den Entstehungsgegenden ermöglichen. Die wichtigsten Zentren bilden daher den Rahmen des der Gotik gewidmeten zweiten Teiles. Diese Gruppeneinteilung in Landschaften erhält ihre Berechtigung durch die jeweiligen zeitlichen und örtlichen Stileigenheiten, deren Charakterisierung die Verfasserin wiederum durch stilkritische Vergleiche hervorhebt. Auch zahlreiche archivalische Nachweise dienen hier und dort der weiteren Unterstützung der gewonnenen These. Die Beschreibung des Inhaltlichen gibt uns reichen Einblick in das geistige Leben der fürstlichen und bürgerlichen Besteller und belebt die wissenschaftlichen Untersuchungen in angenehmster Weise. Ein beschreibender Katalog der erhaltenen Werke und ein Quellenanhang beschließen den umfangreichen Textband. Dieser Oeuvre-Katalog ist in seiner fast restlosen Komplettheit äußerst wertvoll, gibt er doch für jedes einzelne Werk Auskunft über Größe, verwendetes Material, Erhaltung, Darstellung, Inhalt, Farbe und Literatur.

Der mit zahlreichen Abbildungen versehene Textband ist von 2 Tafelbänden begleitet, welche die Fülle des gesammelten Materials in vorzüglichen Lichtdrucken und einer Anzahl Farbenlichtdrucke wiedergeben. Der Verlag war sichtlich und mit Erfolg bemüht, durch die gepflegte technische Ausführung dem hohen wissenschaftlichen Wert dieses Werkes gerecht zu werden, und hat damit eine Veröffentlichung geschaffen, welche wohl für immer der Grundstein kunstwissenschaftlicher Studien der deutschen mittelalterlichen Webkunst bleiben wird.

Franz Drey

FRAGMENT MIT WILDER FRAU UND EINHORN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ALPHONS MAGG. MÄDCHENBÜSTE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DER BILDHAUER ALPHONS MAGG

Unter den jüngeren Bildhauern der deutschen Schweiz vertritt Alphons Magg einen gesunden, lebensvollen Realismus. Seine Skulpturen verraten nicht vor allem eine stilistische Bemühung und lassen vollends keine Absichtlichkeit, zeitgemäß zu sein, erkennen. Sie leben von einer freudigen Hingabe an die schöne Erscheinung des Körperlichen, und ein ursprünglicher Sinn für plastische Werte vereinigt sich harmonisch mit dieser lebendigen Anschaulichkeit. So hat sich der Künstler eine schöne Ruhe und Sicherheit des Arbeitens bewahrt, und sein zur Reife gelangtes Talent besitzt etwas Naturhaftes und Selbstverständliches. Gerade in diesem Verzicht auf allzu Bewußtes, Gewolltes liegt die schöne Klarheit und auch der persönliche Reiz dieser Arbeiten beschlossen.

Als der Bildhauer versuchte, eine überlebensgroße Aktfigur ohne inneres Gerüst, als Hohlform, wie ein keramisches Gefäß aufzubauen, ergab das Technische von selbst auch die formale Bindung, die statuarische Festigkeit und Großzügigkeit. Die Gestalt wächst vom Gebundenen, Schweren zum Freien und Leichten empor, und reiche Nuancen der Formbewegung beleben den geschlossenen Aufbau. Die Frauenakte dieses Künstlers haben jene stille Freude am Leben, am körperlichen Dasein, die auch auf den Beschauer weiterwirkt; auch der einfache, aber lebensvolle Ausdruck der Köpfe dient diesem Wesenszug. Der Realismus erscheint gesammelt, vereinfacht, von innen heraus belebt und zum Ausdruck des schöpferischen Lebens gesteigert.

Auch bei den Bildnisbüsten, von denen diejenige des verstorbenen Dichters Heinrich Federer auch den Wert eines Dokumentes besitzt, wird der Ausdruck gleichsam aus der plastischen Form heraus gewonnen. Die Wesenszüge erscheinen nicht als Zeichen, die der Form aufgeprägt werden, sondern als Eigenschaften der körperlichen Form selbst. Die Unabsichtlichkeit der Charakteristik läßt wiederum den bedeutungsvollsten Wesenszug des Bildhauers erkennen: daß er die körperliche und geistige Erscheinung als lebendige Einheit empfindet.

E. Briner

„WAS ICH SUCHE, IST FÜR JEDEN ZU FINDEN"

AUS DEN BRIEFEN VINCENT VAN GOGHS AN SEINEN BRUDER

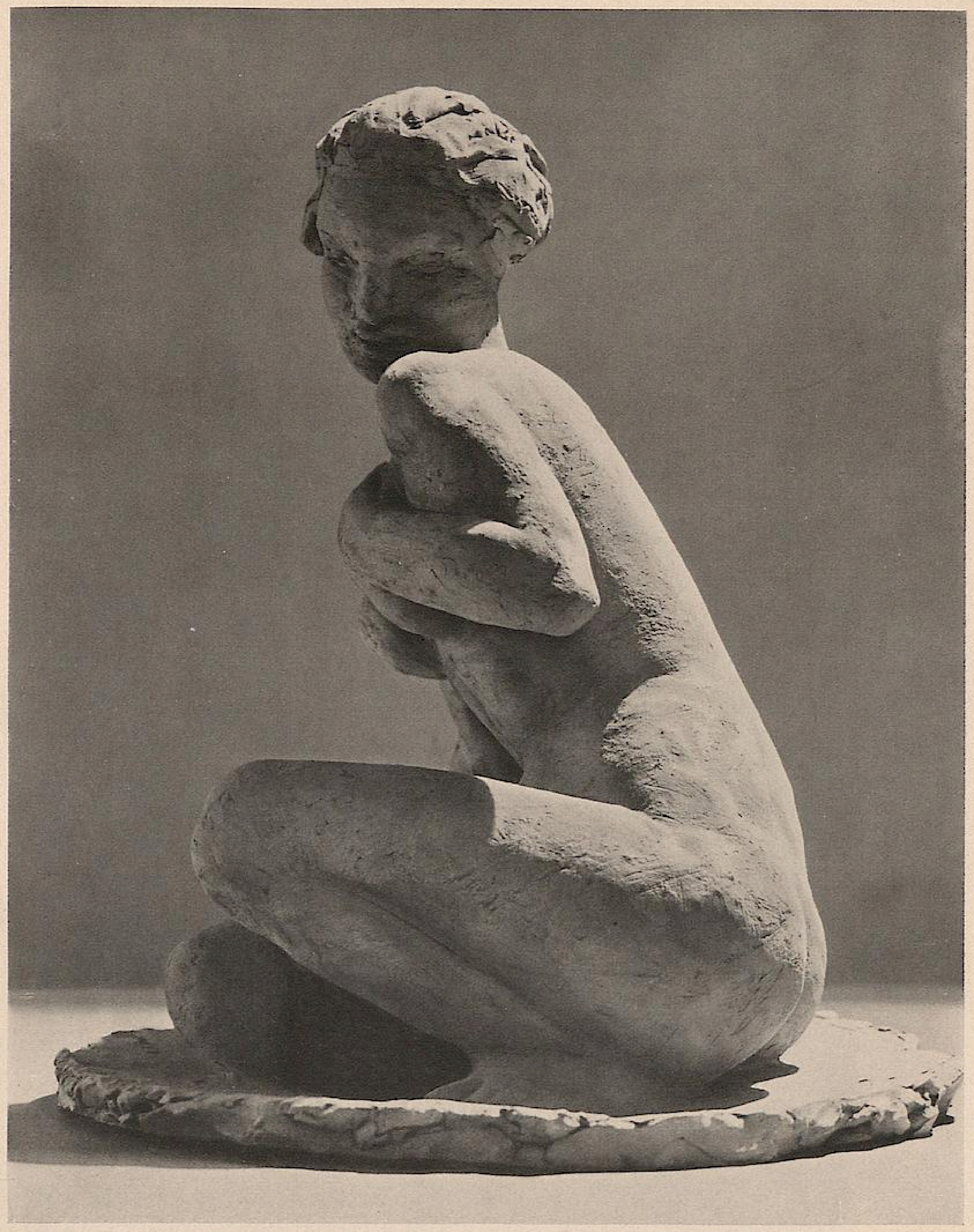
II.

Die Zeit in Auvers mit der in St. Rémy wird, im Anschluß an seine Blütezeit in Arles, als van Goghs Endperiode betrachtet. Dies könnte zu der falschen Schlußfolgerung führen, daß sich nunmehr in seinen Werken ein allmählicher Niedergang bemerkbar machte. Aber gerade das Gegenteil ist der Fall: das Werk van Goghs zeigt bis zuletzt eine stets ansteigende Bewegung. Vielmehr ist in diesen späteren Äußerungen intensiver als je ein verzweifeltes, aber unbewußtes Sichwidersetzen bemerkbar gegen die Anfälle seiner zunehmenden Geisteskrankheit.

Die Anstrengung, sich seiner selbst zu entringen, findet ihren großartigen Ausdruck, als Entlastung seines gepeinigten Seelenzustandes, in den Landschaften, die er in Auvers malte. Sie sind von einer erschreckend dramatischen Wirkung, alles in der Natur scheint sich in ihnen seinen irdischen Banden entwinden zu wollen. In diesen späteren Landschaften nimmt alles eine fliehende Bewegung an; das Ganze zeigt sich in einer heftigen Erschütterung und am Himmel sind fremde Zeichen, die uns gemahnen an das Rätselhafte der Apokalypse.

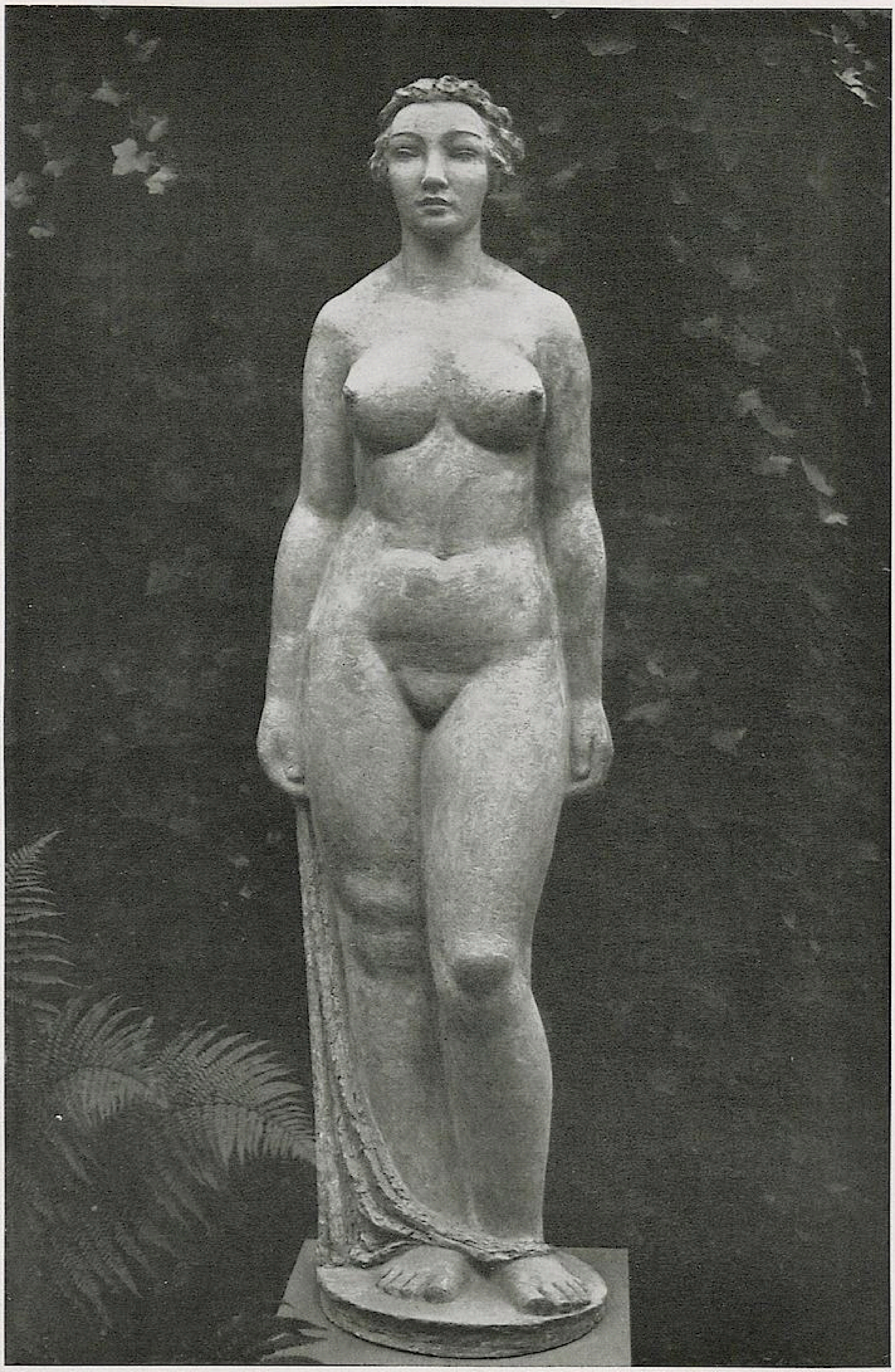
Die Farbe erhält nunmehr eine übereinstimmend-symbolische Bedeutung. Das zarte Kobalt seiner Arler Werke hat einem herben Preußischblau Platz gemacht, das bisweilen wie aus vollen Tuben über den Himmel ausgeschüttet zu sein scheint, und in einer Landschaft mit Heuschobern, wo die erlöschende, große Feuerkugel hinter den Bergen versinkt, spricht das matte Violett von einer endlosen Desolatheit. In wogenden Linienbewegungen drückt sich etwas aus von ratlosem Händeringen und

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ALPHONS MAGG. KAUERNDE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ALPHONS MAGG. STEHENDE WEIBLICHE FIGUR

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

einem verbissenen Kampf um Selbsterhaltung. Alle physischen Qualen konnten den Schöpfungsdrang nicht hemmen; der Künstler blieb tatkräftig, bis der Körper erlag. Wohl sah er die äußeren Erscheinungen nun anders, als Offenbarungen verborgener Lebensmächte; er sah die Gestalten der Bäume als ein sich dem Boden entringendes Wachstum, er sah die Felsen in ihrer Auftürmung aufeinanderschlagen und Sonne, Mond und Sterne aus zitterndem Himmel hervorquellen; die Zypressen bohren sich bebend in die Luft; die glühenden Bahnen der Äcker leuchten in phosphoreszierendem Scheine gegen die düstre Wand eines violettblauen Himmels und geben uns das Empfinden, als wenn man, über diese sich wölbende Fläche dahinschreitend, von der Erde hinwegfallen müsse. „Je ne me suis pas gêné pour chercher à exprimer de la tristesse, de la solitude extrême, peignant des immenses étendues de blés sous des ciels troublés", schrieb er seinem Bruder in dieser Zeit; Worte wie ein greller Endschrei, in Todesahnung ausgestoßen.

Psycho-Analytiker, die, außerhalb des Künstlerlebens stehend, ihre Theorien aufbauen, haben besonders in diesen späteren Arbeiten Zeichen des Wahnsinns zu entdecken gemeint, ohne zu erfassen, daß in jedem mächtigen Kunstwerk a priori eine Geisteswirksamkeit anwesend ist, die in den Augen derer, die nur über die Tiefebene des Lebens kriechen, als Wahnsinn erscheint.

„Après tout ce sont nos tableaux qui doivent parler pour nous", sagt Vincent selbst. Und darum sollten Psychiater erst einmal ein Kunstwerk ergründen lernen, ehe sie zu einem sachlichen Analysieren des übersinnlichen Organismus übergehen. Sie würden dann entdecken, daß die künstlerischen Äußerungen Vincents keinesfalls typische Symptone von Geistesstörung zeigen, die sich offenbaren würde durch Abwesenheit der Kontinuität des Gedankenganges und durch einen unterbrochenen geistigen Zusammenhang, zu vergleichen mit einer Kette, deren Glieder sich untereinander verwirrt haben. Das Gegenteil ist der Fall: gerade aus manchem Gemälde dieser letzten Zeit spricht eine große Sicherheit in der Handhabung der Komposition, eine feste, auf ein bestimmtes Ziel gerichtete Entschlossenheit. In Auvers hat van Gogh Landschaften gemalt, die noch stärker durchgeführt sind als die früheren; denn der Drang, tiefer auf die Dinge einzugehen, war unbefriedigbar in ihm. In den dort entstandenen Blumenwiesen, bei denen es für den Betrachter das Sicherste ist, sich an allgemeine Planeinteilungen zu halten, um der Verwirrung des Totaleindrucks zu entgehen, wollte er das Gras so wiedergeben, wie er es wachsen sah, vollkommen; und er malte es in einem nahezu verblüffenden Akzentuieren der unzähligen Halme, Strich neben Strich, aber in einer gemeinsamen, emporstrebenden Bewegung, wobei er sozusagen das Ziel hatte, der planmäßig-mechanischen Wirkung der Natur gleichzukommen. Eine solche Aussage, die von einem geordneten Satzbau zeugt, kann nicht dem verwirrten Gehirn eines in landläufigem Sinne Wahnsinnigen entstammen, denn Kunst bedeutet größte Konzentration.

Und schließlich haben wir auch noch seine Briefe, aus denen wiederholt hervorgeht, daß Vincent selbst eine ebenso klare Einsicht in die seinen Geist heimsuchenden Zustände hatte wie der scharfsinnigste Arzt.

Wollen wir uns der Aufgabe unterziehen, ein Lebensbild dieses außergewöhnlichen Künstler-Menschen in ethischem Sinne zu konstruieren, so können wir außer seinen Gemälden noch seinen schriftlichen Nachlaß als Ausgangspunkt nehmen. Vielleicht könnte man ihn auch, statt von einem psychiatrischen, von einem naturwissenschaftlichen Standpunkt aus betrachten ... als menschliches Wachstum! Wäre er kein geborener Künstler, so hätte die Natur in ihm eine Ungereimtheit geschaffen, oder, was undenkbar ist, sie hätte inkonsequent gehandelt. Veranlagung oder Vorherbestimmung zu hervorragenden Taten ist nichts anderes, als ein von ihr eingeschaffener, in allen Lebensnerven zitternder Antrieb, der sich überherrschend auf einen Punkt richtet. In dem Maße dieser Antrieb heftig und beständig ist — und sich von allen abweichenden Trieben freihält (wie bei Vincent) — wird das Bestreben stark und unbezwingbar sein, es wird sich daraus das Vermögen, sich zu konzentrieren, verschärfen, und die energischen Kräfte werden sich selbst zum Mittel werden, sich unerschütterlich und mit unbewußter Sicherheit der schaffenden Hand — als mechanisches Werkzeug — zum ersehnten Ziele hin zu entwickeln. Der Antrieb ist wie die Lichtquelle, die unabwendbar ihre Strahlen hervorschießt; das Maß der Veranlagung wird von dem Drange, sich zu äußern, bestimmt.

W. Steenhoff

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

I. GRÜNEWALD. KOMPOSITION
Konzertsaal, Stockholm

DER SCHWEDISCHE MALER GRÜNEWALD

Die skandinavische Kunst zeigt heute keinen nationalen Charakter mehr. Neben dem Geisterseher Eduard Munch, der sich mehr mit psychologischen als künstlerischen Problemen befaßt, kennt man heute nur wenige Namen von Repräsentanten nordischer Malerei.
Im Jahre 1926 zog jedoch in einer Ausstellung im Kronprinzenpalais zu Berlin und auf der internationalen Kunstschau in Dresden ein schwedischer Maler das besondere Interesse der Kritik und des Publikums auf sich: Isaak Grünewald. Er zählt zu den Vorkämpfern des neuen Stils, die von der künstlerischen Atmosphäre in Paris befruchtet wurden und ihre Ernte in die Heimat trugen, um dort den neuen Samen zu neuem Wachstum auszustreuen.

Stockholm war bis in die neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts die Hochburg des konservativsten Akademismus. Ernst Josephson verkündete als erster den skandinavischen Künstlern den neuen Stil des Impressionismus; er war ein begeisterter Verehrer der Werke Manets, Courbets und Bastien Lepages. Nach seiner Rückkehr aus Paris begründete er eine Schule, die alle jungen, strebenden und unabhängigen Talente vereinte. Aus diesem Kreise kam Grünewald im Jahre 1908 — dem großen Wendepunkt der modernen Malerei — als 18jähriger junger, suchender Künstler nach Paris und fand eine neue Welt, die sich das internationale Künstlervolk des Montmartre und Montparnasse im gemeinsamen Kampf zu erobern strebte. Der Impressionismus

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

I. GRÜNEWALD. KOMPOSITION. KONZERTSAAL STOCKHOLM

hatte damals schon sein letztes Wort gesprochen und seine Entwicklung siegreich vollendet. Man erkannte, daß der Weg hier nicht mehr weiter führte und daß ein neuer Geist diese „schöne Geistlosigkeit", dieses „l'art pour l'art" beleben müßte. Man brach mit aller Tradition, verdammte alles, was akademisch war, und bereitete in langen nächtlichen Debatten — in der „Rotonde", der „Closerie des Lilas" und dem „Café du Dôme" — den Kampf gegen die überlieferten Formen vor. Man suchte eine neue „Richtung", doch das einzige, was allen Jungen gemeinsam blieb, war der Kampf gegen das Alte. Sie verleugneten alle ererbten Formeln und suchten neue Wege. Diese „Fauves", die Wilden, wie man sie damals nicht zu Unrecht bezeichnete, wurden die führenden Künstler der jungen Generation; ihre Größten sind: Matisse, Braque, Picasso, Van Dongen, Vlaminck, Dufy und Frieß; sie bilden die Grundlage der neuen künstlerischen Tendenzen, die heute nicht mehr unter dem Schlagwort einer einheitlichen Richtung zusammengefaßt werden können.

Matisse war damals einer der radikalsten, der

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

I. GRÜNEWALD
ST. PAUL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

I. GRÜNEWALD. KOMPOSITION. KONZERTSAAL, STOCKHOLM

selbst in heißem Kampf um neue Formen rang; seine Persönlichkeit war so überragend, daß sie stärker als alle anderen schulbildend wirkte. In seinem Atelier am Boulevard des Invalides begann der junge Grünewald, sich mit der neuen Formenwelt auseinanderzusetzen. Hier fand er die neuen Farben und das starke lineare Element, das seine frühen Werke beherrschte. Es waren konstruierte Kompositionen, die in lebhaften Kurven eine starke Rhythmik zeigten und sich mehr in der Fläche als in der Tiefe auswirkten. Matisse wußte ihm die Bedeutung der Konturen und die farbigen Gegensätze der Motive und der Hintergründe zu offenbaren. Die „Fauves" begannen, als Reaktion gegen den Impressionismus, ganz besonders das Gedankliche in der Kunst zu betonen, und Grünewald wußte dies durch seine eingeborenen Kräfte noch zu vertiefen. Als Skandinavier und Jude besaß er die tiefe seelische Komponente, die den typischen Eigenwert der deutschen und östlichen Kulturen bildet; seine ausgesprochene kompositionelle Begabung erleichterte ihm den Weg zu der neuen Form. Die Farbe war bei ihm ursprünglich nur eine Ergänzung, die in starken Kontrasten den seelischen Ausdruck der Linie

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

I. GRÜNEWALD. WEIBLICHER AKT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

betonte. Diesen Dualismus zwischen Farbe und Linie wußte Grünewald in der leichten duftigen Pariser Atmosphäre auszugleichen. In Frankreich und den romanischen Ländern ist das „Kolorit“ der wesentliche Ausdruck künstlerischen Schaffens. Seit dem Impressionismus wurde das Licht in allen seinen Stimmungen „entdeckt“ und in symphonischen Akkorden abgewandelt. Die Jüngeren, die nach Neuem suchten, fanden eine malerische Lyrik in reinsten Rhythmen. Und Grünewald errang die Synthese zwischen Linie und Farbe.

In seinen Werken gewahrt man mancherlei Erinnerungen an wahlverwandte Geister. Am stärksten hat Matisse auf ihn gewirkt; ihm verdankt er die geschlossene Form und die innere Größe seiner Bilder. Er wurde für ihn zum Befreier seiner eigenen Individualität. Doch Grünewald war damals noch ein Suchender; er fand bei Van Gogh und Greco mancherlei Anregungen, die die in ihm schlummernden Kräfte zur Entfaltung brachten. Auch Seurat half ihm, seinen Stil zu bilden. Die starke Überschneidung der Bilder durch große Vordergrundsfiguren zeigt — auf Seurats Erbe aufbauend — eine kurze Periode expressionistischer Formgebung. Doch über alle Einflüsse siegte seine eigene Persönlichkeit. Die Farbe, anfangs noch hart und unvermittelt in ihrem Zusammenklang, gewinnt allmählich kräftige und freudige Harmonien und ist stets von einer warmen und leuchtenden Materie.

Die Landschaften zeigen eine große Freiheit der Konzeption. 1911 entstand eine große Folge in Italien, 1914—1918 bildete er den Hafen von Stockholm in allen seinen Stimmungen und Nuancen und in den letzten Jahren arbeitete er am Mittelmeer, in der Nähe von Toulon mit einem fast orientalischen Reichtum der Palette. Die Farbe bleibt in den Landschaften stets der Hauptakzent. Das Blau des Himmels und des Meeres, das Rot der Dächer und das Grün der Wiesen und Bäume bilden einen freudigen Dreiklang. — Sein Temperament ist stärker als die Natur und gibt ihr eine ganz persönliche Note von großer Farbigkeit, die der letzte Ausdruck seines künstlerischen Schaffens ist. Es fehlt bei Grünewald der Widerglanz der Atmosphäre. Die fernsten Hintergründe haben die gleiche Leuchtkraft wie ganz nahe gesehene Dinge. Daher haben seine Landschaften immer etwas Flächenhaftes und Dekoratives.

Auch die Porträts und Aktkompositionen seiner letzten Jahre sind stark koloristisch. Die Linie hält mit selbstverständlicher Leichtigkeit den psychologischen Ausdruck des verträumten Schauens, des lässigen Sitzens oder des in sich Versunkenseins fest. Die Farben mit ihren lebhaften Kontrasten erfüllen die Bilder mit der gleichen seelischen Stimmung.

Daneben zeigt Grünewald eine besondere Begabung für dekorative Belebung großer Flächen. In Stockholm hatte er des öfteren Gelegenheit, Bühnenbilder für die Oper zu entwerfen. Eine seiner wesentlichsten Schöpfungen ist jedoch die Ausschmückung des Kammermusiksaales zu Stockholm, die er 1926 beendet hat. Ein Deckenbild von 160 Quadratmetern und 30 Wandfüllungen variieren das Thema der Musik. — Tanz, Rhythmus und Bewegung beleben die Kompositionen und drücken die ganze Skala musikalischer Empfindungen aus: Adagio, Scherzo und Allegro, Lyrik und Dramatik sind die Leitmotive dieser mannigfaltigen Figurengruppen.

Grünewald ist nicht an eine bestimmte Materie gebunden. Er arbeitet mit der gleichen Freiheit in Öl, Guasch und Aquarell und weiß auch mit Stift und Kohle Stimmungen einzufangen, die die größte malerische Wirkung ausüben. Es ist schwer, für das künstlerische Werk dieses Malers ein Schlagwort zu finden, das seinen ganzen inneren Reichtum wiedergibt, zumal er fern von aller Kunstpolitik aus innerem Zwang heraus seine Werke schafft.

Dr. Fritz Neugaß, Paris

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

I. GRÜNEWALD. DIE SEINE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ZUM GEDÄCHTNIS WILHELM v. BODES

Als Wilhelm v. Bode starb, betrauerten die einen in ihm den größten Museumsorganisator der Welt, die anderen den größten Kunstkenner, wieder andere den genialsten Sammler, der sich je in den Dienst seines Volkes gestellt hat.

Wir haben in dem Verstorbenen mehr verloren. Mit ihm ist einer jener in unserer Zeit ganz selten gewordenen großen Totalmenschen dahingegangen. Seine vielen Fähigkeiten waren alle nur Ausstrahlungen eines ungewöhnlich reichen Lebenskerns. Angesichts der Ewigkeit wird die Schöpfung des Kaiser-Friedrich-Museums, das Bauprojekt des Deutschen Museums, die Entdeckung von Rembrandts, die wissenschaftliche Aufhellung der Persönlichkeit Lionardos und viele andere Taten nur die periphersche Leistung eines Tatmenschen sein, wie in jedem Jahrhundert nur wenige geboren werden. Die Zeitgenossen, die stets geneigt sind, die Bedeutung eines Mannes auf sichtbare Einzelleistungen zu reduzieren, werden kaum ganz erkennen, was sie mit diesem Mann verloren haben, dessen Wesen und Leben einem genialen Biographen einen Stoff bieten kann, wie nur irgendeine Person der Geschichte.

Man kann einen Menschen wie Bode nicht mit dem üblichen Maß messen. Seine Kennerschaft mag manchen Spezialisten begrenzt erscheinen, sein Urteil mag oft fehlgegangen sein, sein Beharren auf seinen Plänen mag ihm den Vorwurf des Eigensinns eingetragen haben, die Art, seine eigenen Aussprüche plötzlich in Abrede zu stellen, die Politik, die er bei seinen Gemäldeerwerbungen und bei anderen Museumsfragen verfolgte, mag oft starke Verurteilung gefunden haben, — keiner seiner Gegner, und er hatte ebensoviel Feinde wie Bewunderer, wird ihm seine Größe abstreiten können.

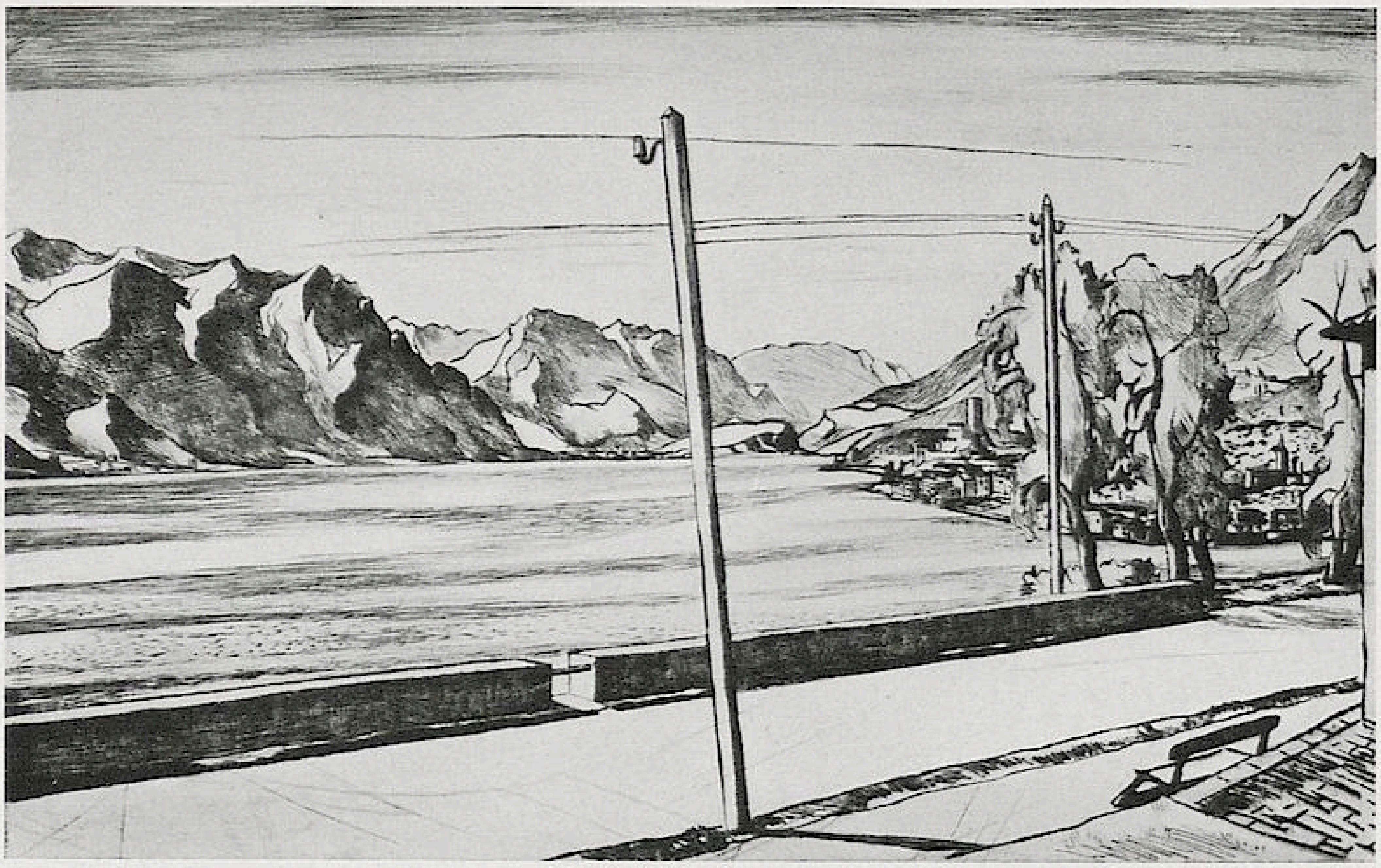
Kurz nach dem Krieg 1870 kam er nach Berlin. Er sollte Jurist werden, aber sein Hang trieb ihn zur Kunstgeschichte. 1872 trat er in den Dienst der Museen. Reisen und Studien auf allen Sammlergebieten bauten an einem beträchtlichen Horizont. Schon damals erwuchs sein Plan zur Ausgestaltung und Erweiterung der Berliner Museen. Schon damals brachte er aus aller Welt hervorragende Gemälde und Skulpturen mit. Vor einem Vierteljahrhundert schuf er das Kaiser-Friedrich-Museum in seiner heutigen Form. Dem Berliner Sammlerwesen gab er Initiative und Gesicht. Der großartige Plan des Deutschen Museums war sein Gedanke, und er besaß die Energie, ihn allen Widerständen zum Trotz durchzudrücken. Bis zu seinem Ende verfolgte er den Bau auf der Museumsinsel mit zäher Hartnäckigkeit, und es ist vielleicht die einzige unüberwundene Tragik seines Daseins, daß er die Fertigstellung nicht mehr erlebte. Er wurde ein souveräner Monarch in seinem Reich, von einer Gewalttätigkeit seinen Gegnern gegenüber, die ihren Ausgleich in einer unermüdlichen Fürsorge für die größeren und vor allem die kleineren Beamten seines Museums fand. Neben dieser Tätigkeit fand er Zeit zu grundlegenden Publikationen wie das monumentale Rembrandtwerk und die Bücher über Adriaen Brouwer oder die Meister der italienischen Renaissance.

Bis zuletzt erschien er Tag für Tag im Kaiser-Friedrich-Museum, auf dessen Leitung er sich nach der Niederlegung seiner Stellung als Generaldirektor der staatlichen Museen beschränkt hatte, und war belagert von Besuchern aus aller Welt, die dem deutschen „Dr. Bode" Bilder zur Begutachtung vorlegen wollten. Wenn man den 83jährigen besuchte, so stieß man auf den unverwüstlichsten Humor und eine jugendfrische Kampfesfreude, vor der die Bezeichnung Greis fast lächerlich erschien und bei der man kaum glauben konnte, daß man diesen Mann so bald verlieren würde, einen Menschen, für dessen Einzelfähigkeiten sich wohl Nachfolger finden lassen, der jedoch als Totalerscheinung unersetzlich bleibt.

B. E. Werner

Phot. Riess, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



F. M. JANSEN. STRASSE AM GARDASEE. RADIERUNG

DER RADIERER F. M. JANSEN

Eigentlich ist er auch Maler. Er ist es so sehr, daß Jansen mit dieser Überschrift Unrecht geschieht. Aber ich füge mich einem Wunsche der Redaktion, die zunächst einmal den Radierungen dieses etwas abseitigen Künstlers gerecht werden möchte. Auch sei es gleich ausgesprochen, daß das fast inbrünstige Ringen des aus dem Rheinland gebürtigen, aber nicht mit rheinischer Leichtigkeit und Anpassungsfähigkeit begabten Mannes um die Farbe und ihre Gesetze noch keineswegs die von ihm gewünschten Ergebnisse gebracht hat. Neben so geglückten Gemälden wie dem „Gardasee", den man vor einiger Zeit in einem kölnischen Kunstsalon sah, stehen mehr oder weniger ausgesprochene Mißgriffe. Jansen macht es sich selbst und anderen sehr schwer, aber mir sind selbst seine schwachen Bilder immer noch lieber als die „guten" jener Hochbegabten, die, haben sie erst einmal Erfolg, nicht mehr Kunstwerke, sondern Markenartikel zu produzieren scheinen.

Franz M. Jansen, der in Köln geboren wurde, nun aber schon lange in einem lieblichen Dörfchen des Siegkreises, in Felderhoferbrücke, wohnt, ist heute 44 Jahre alt. Ursprünglich Architekt, hat er, wie viele andere, Otto Wagner in Wien, dem Menschen und Lehrer, viel zu danken. Nach manchem tastenden Versuche erschien 1913 der erste Radierzyklus: Die schwarzen Gondeln, Venedig (Verlag J. B. Neumann, Berlin). Seitdem sind die Zyklen eine regelmäßige Begleitung dieses Künstlerlebens, das im Auf und Ab alles andere aufzeigt, als was man sich unter dem Wirken eines Heimatkünstlers vorstellt. Denn weil Jansen so einsam lebt, der engeren Umgebung seines bergischen Landes soviel verstehende Liebe schenkt, ist er oft zu jener Spezies gerechnet worden, die

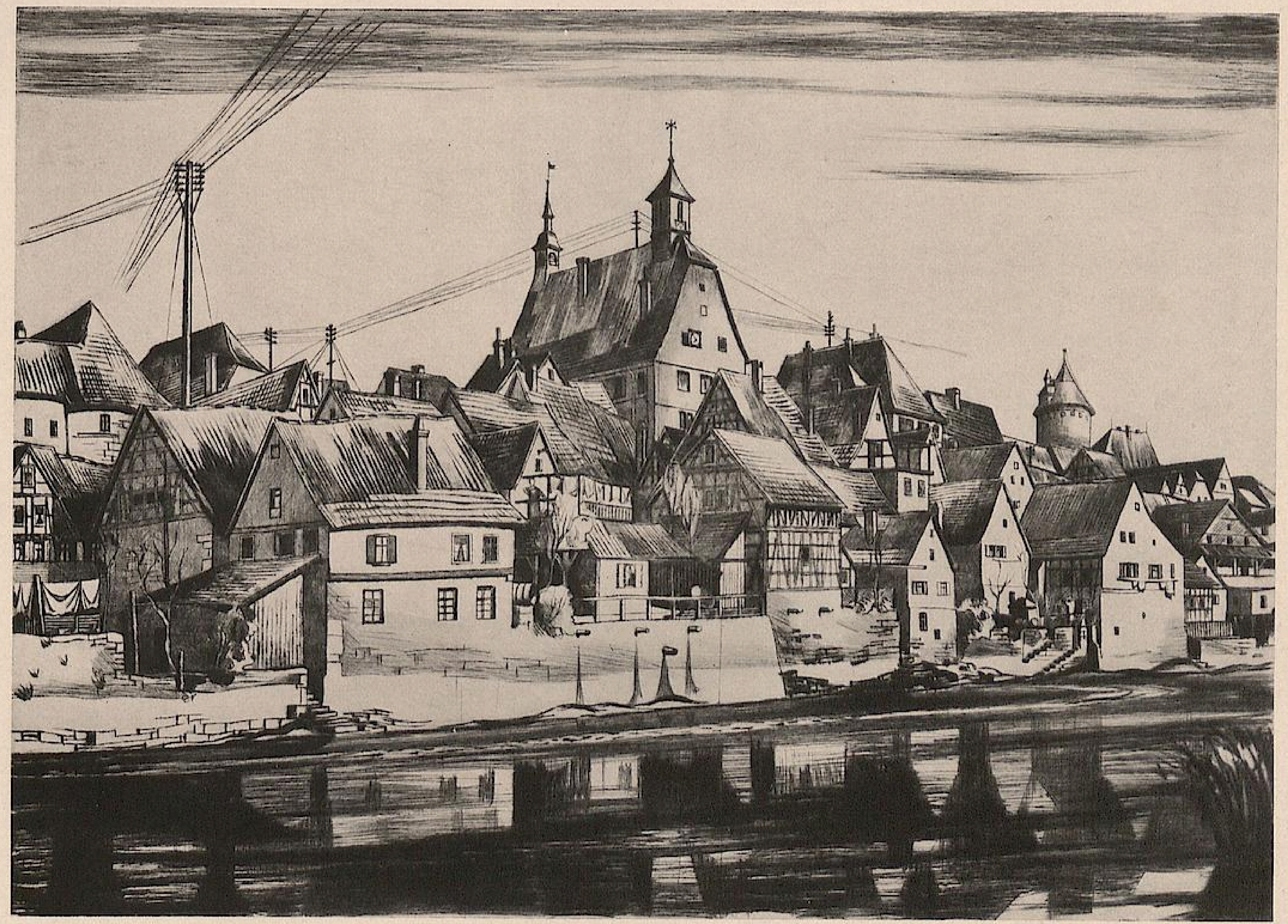
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

F. M. JANSEN. OBERWESEL. ZEICHNUNG

seit „Dachau“ und „Worpswede“ in der neueren Kunstgeschichte eine ähnliche Rolle spielt wie die Höhlenbewohner in der Ethnographie. In Wahrheit ist Jansen ein unermüdlicher Wanderer. In Italien zumal und in den Ländern der ehemaligen habsburgischen Monarchie ist er so gut zu Hause wie an den Ufern und in den Seitentälern des Rheins. Diesen wiederentdeckt, überlebter Romantik entkleidet zu haben, wird immer einer von Jansens Ruhmestiteln bleiben. Hans F. Secker hat über die radierten Rheinlandschaften, die 31 Blätter des großen Zyklus von 1925, im zweiten Bande des Wallraf-Richartz-Jahrbuches (Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig) so eingehend geschrieben, daß es sich hier erübrigt, Wiederholendes zu sagen. Vorher schon, bereits im Jahre der „Gondeln“, 1913, war in Duisburg, wo Jansen mit dem frühverstorbenen Ernst Isselmann in einem Brückenturme der Rheinbrücke hauste, eine Folge von Industrie-Radierungen „Der eiserne Rhein“ entstanden. Selbst den vier Jahren des Soldatenlebens, die nunmehr folgten, wurde in den bei E. A. Seemann verlegten Radierungszyklen „Der Prophet“ und „Die Ernte“ ein künstlerischer Ertrag abgezwungen. Zwischen 1918 und 1922 entstanden neben vielen Holzschnitten (u. a. 22 große Blätter „Die Großstadt“ bei J. B. Neumann) die vorzüglichen österreichischen Landschaften, 25 Radierungen, von denen Karl Nierendorf-Berlin 15 im Jahre 1924 herausgab. Von den zahlreichen Einzelblättern, unter denen sich auch gelungene Porträts finden, zu sprechen, ist hier unmöglich.

Zufahrende Energie, die sich gerne in horizontalen Strichlagen äußert, ist ein Merkmal von Jansens graphischer Handschrift. Neben den Radierungen — die Holzschnitte sind teilweise

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



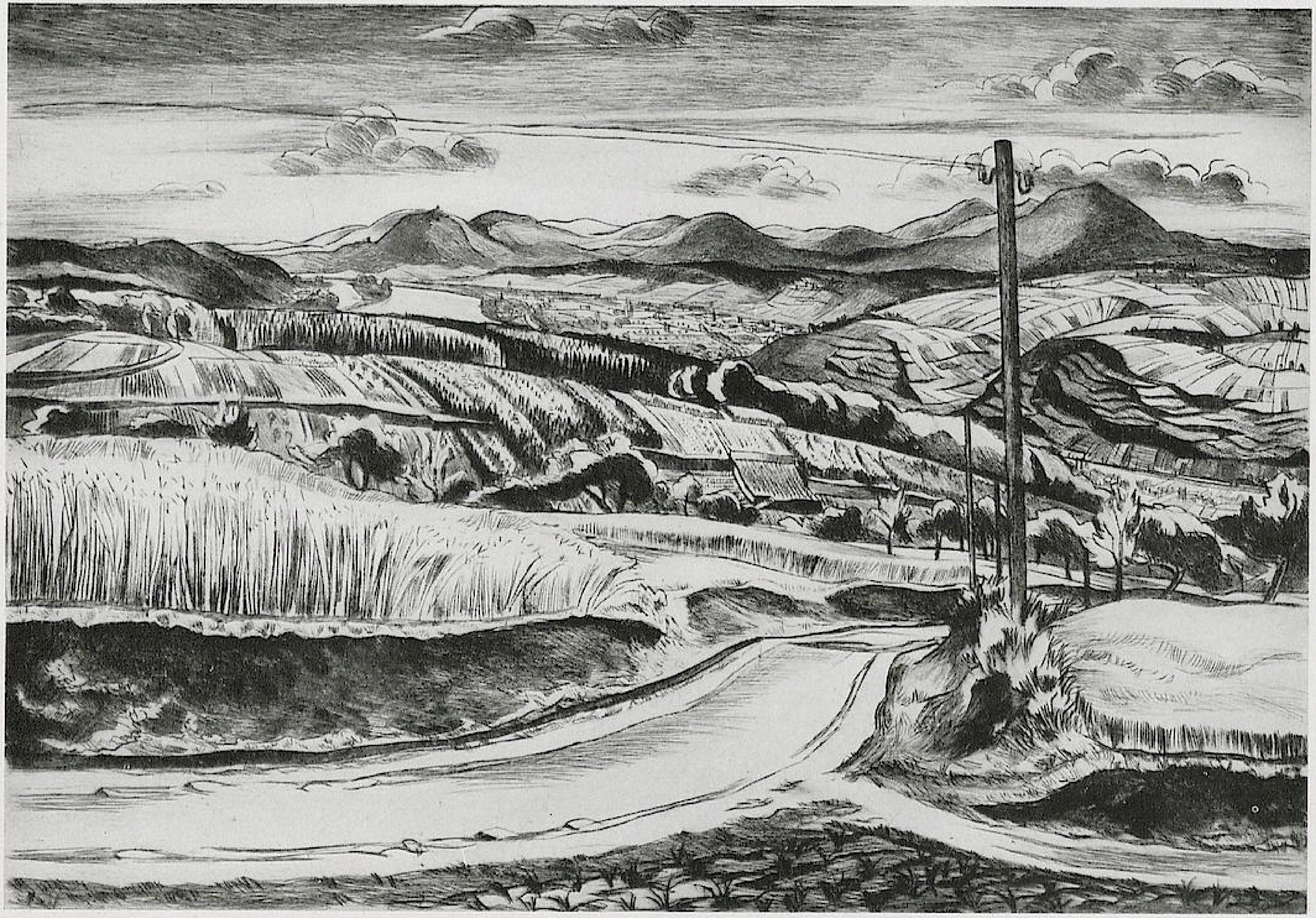
F. M. JANSEN. BESIGHEIM AM NECKAR. RADIERUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

F. M. JANSEN. BLICK VON DER LANDSKRONE. RADIERUNG

etwas roh und haben mehr bekennerischen Wert — entstanden gerade in den letzten Jahren Schwarzweiß-Zeichnungen, die vielleicht der reinste Ausdruck seiner Kunst sind. Sie sind gerade auch von den Sammlern bejaht worden; so erwarb beispielsweise Dr. Stinnes in Köln, der größte rheinische Graphiksammler, eine Anzahl dieser schönen Blätter. Landschaften wiegen hier wie dort vor. Starke Schwarzweißkontraste. Eine oft meisterhafte Flächenaufteilung. Ursprünglich dem expressionistischen Zeitstil verwandt, gehen gerade die Radierungen neuerdings mehr ins Detail und gewinnen dadurch eine Intimität, die früher manchmal vermißt wurde. Was mir jedoch Jansens Kunst vor allem wert macht, ist ihre große Aufrichtigkeit und Ehrlichkeit. Es ist nicht jene heute immer etwas verdächtige Kaspar Hauser-Simplizität, die aus ihr spricht, sondern die gereifte Erfahrung eines sehr umfassend gebildeten Menschen, der sich mit bewundernswerter Zähigkeit und Selbstkritik zu immer größerer Leistung ansporrnt. Wer Jansen näher kennenlernen will, dem sei empfohlen, die Selbstbiographie zu lesen, die er 1920 in Gurlitts „Graphischem Jahr“ erscheinen ließ. Walter Cohen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



F. M. JANSEN. DAS SIEBENGEBIRGE. RADIERUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

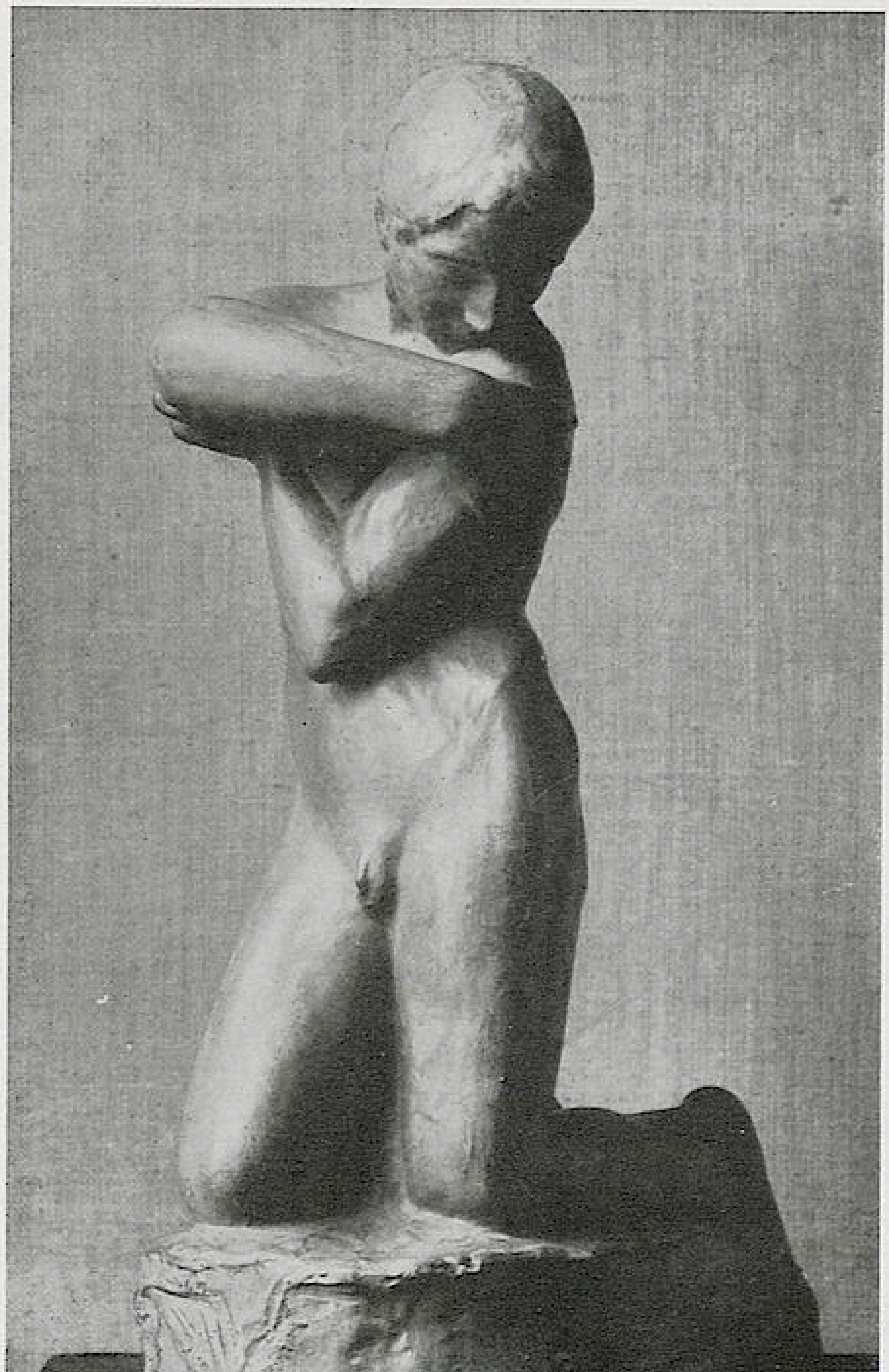
F. M. JANSEN. MALCESINE AM GARDASEE. RADIERUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GEORGE MINNE

Als der Belgier George Minne um 1900 als Dreiunddreißigjähriger seine Plastiken auf deutschen Ausstellungen zuerst zeigte, eröffnete er mit jener starken Anteilnahme, die die Öffentlichkeit damals noch für Kunstdinge besaß, eine Kette von temperamentvollen Diskussionen. Man glaubte in den Arbeiten dieses Sohnes eines Genter Architekten eine erste Gestaltung jener Neugotik zu sehen, die in jener Zeit vor allen den Dichtern als neues Kunstideal vorschwebte. Minne stellte damals zuerst in der Secession die Gestalt eines schmächtigen Knaben aus, der den Inhalt eines Weinsacks auf den Boden entleert. Die Figur war seltsam mager und knochig, bar jeder stärkeren Sinnlichkeit und schien der damaligen, an das Barocke gewöhnten Zeit nur der konstruktive Ausdruck einer beinahe architektonischen Funktion zu sein.

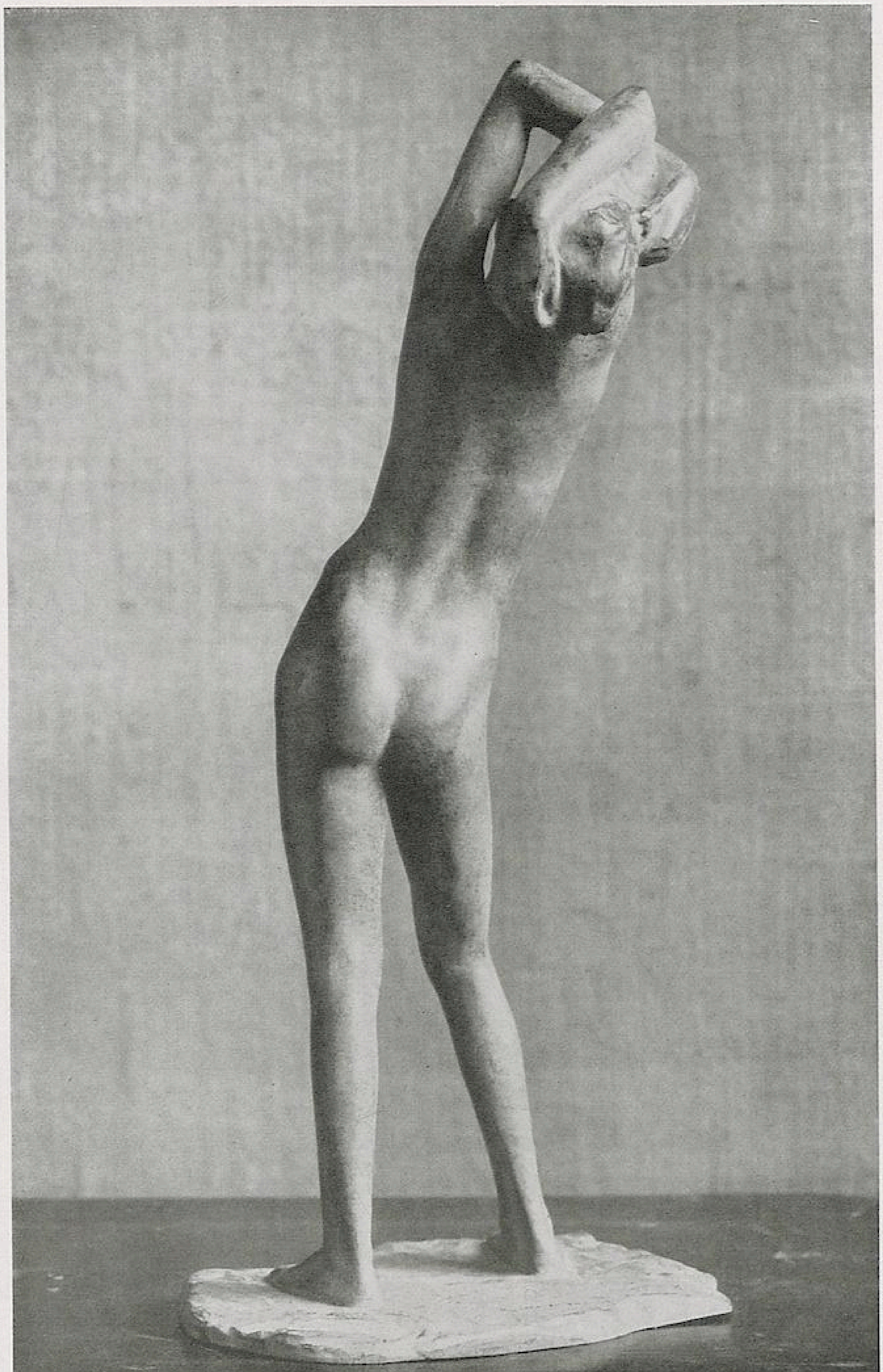
Fast dreißig Jahre sind seitdem vergangen. Längst hat man erkannt, wie weit eine solche Bildhauerei von der ekstatischen Transzendenz der Gotik entfernt ist, und wie jene Frühwerke eher den Stempel des Jugendstils auf der Stirn tragen. Minne ist seinem Wesen jedoch nicht untreu geworden. Man kann noch heute eine klare Entwicklungslinie verfolgen und ein Überblick seines Werkes bietet den Gesamteindruck von einem kühlen, zarten, nordischen Klassizismus, nicht unverwandt den ein wenig kraftvolleren Schöpfungen Adolf v. Hildebrands. Die schlanken stehenden und knienden Jünglingsgestalten, häufig mit verschränkten oder gekreuzt erhobenen Armen, die nach vorn gelehnte Figur eines Redners, der verschmolzen in der glatten Flächenformung sich auf ein amboßartiges Pult stützt, die Frauen, die kantig mit scharfem Schnitt aus dem Stein herausgeschält sind und ihren geneigten Kopf gegen den Handteller lehnen, sie alle sind das Werk eines Menschen von zart beseelter Intensität, der unbekümmert seinen eigenen Weg gegangen ist. Dieser Weg scheint weniger das zukunftsstarke Drängen eines neuen Frühlings zu bedeuten, als weit mehr die still ergebene leise Trauer einer schönen, herbstlichen Endphase. Plastiken wie der „David“ oder „Die Badende“ enthüllen die ganze pflanzenhafte Anmut George Minnes. Sie atmen bei aller deutlichen Gebärdensprache eine feine, gedämpfte Ruhe aus. Sie sind ganz schlicht und zeigen in ihrer Klarheit die erfüllte Sehnsucht eines zarten, subtilen Menschen. W.



GEORGE MINNE. KNIENDER

Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim

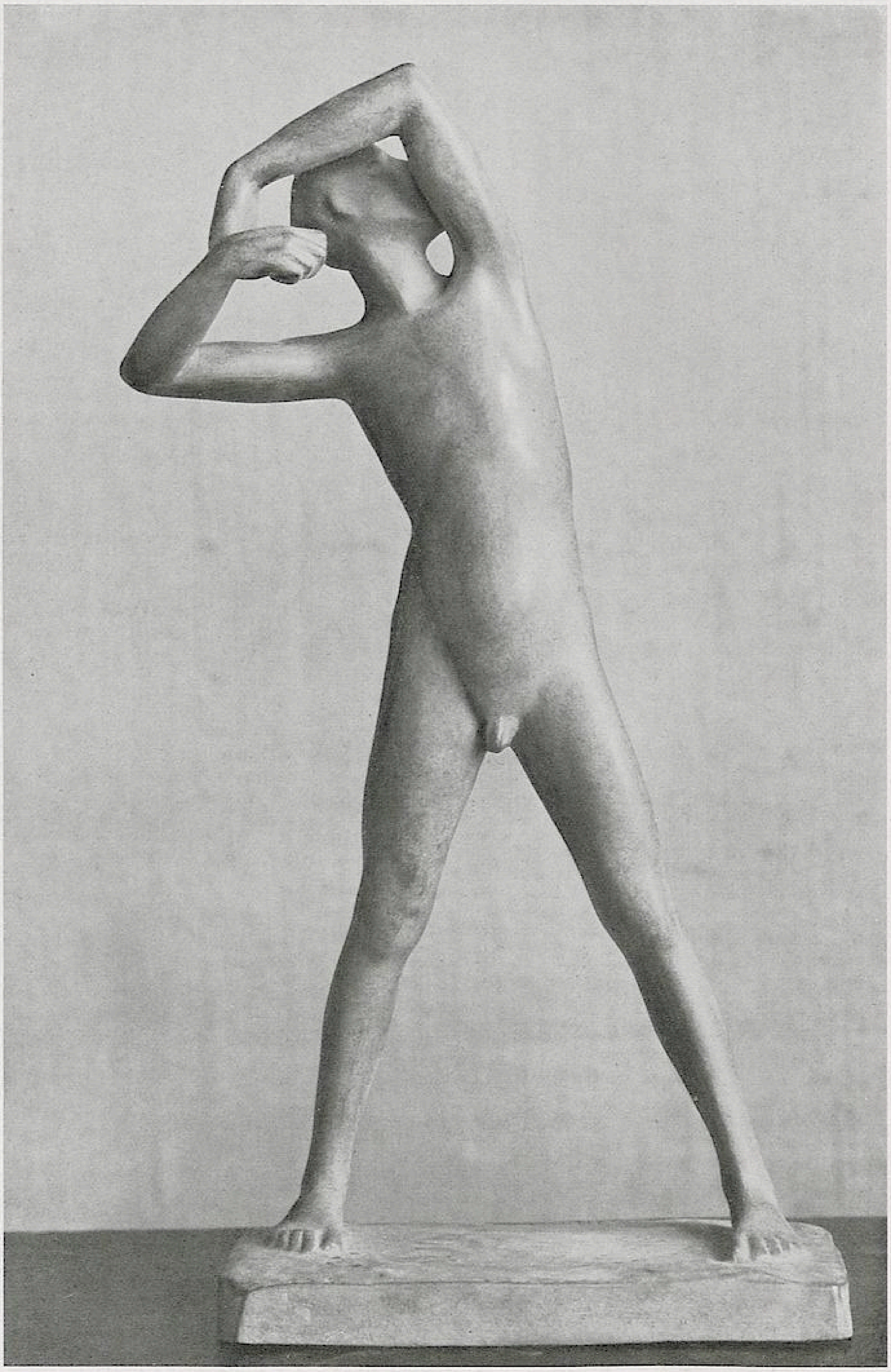
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GEORGE MINNE. BADENDE

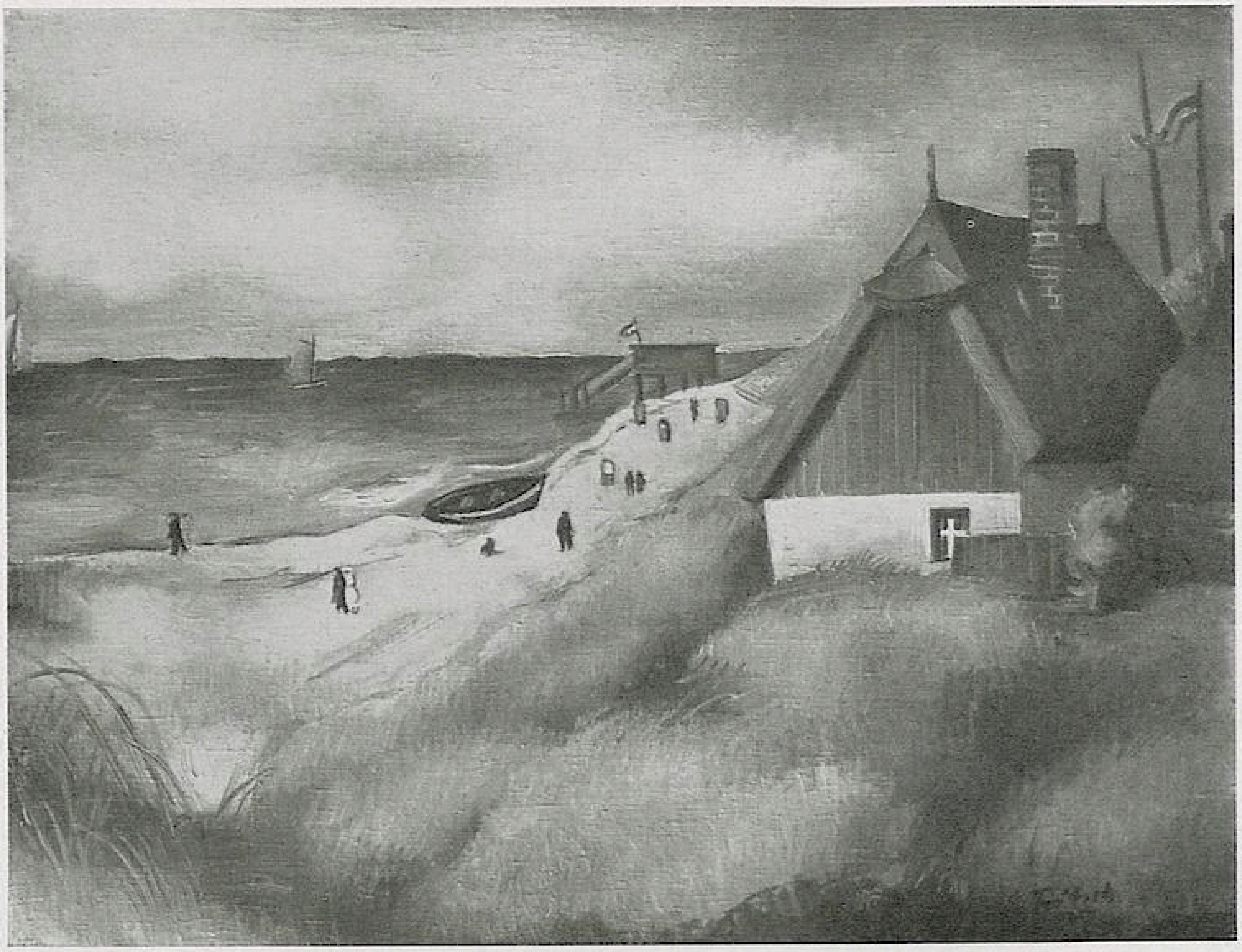
Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GEORGE MINNE. DAVID
Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERNST FRITSCH. STRAND VON AHRENSHOOP

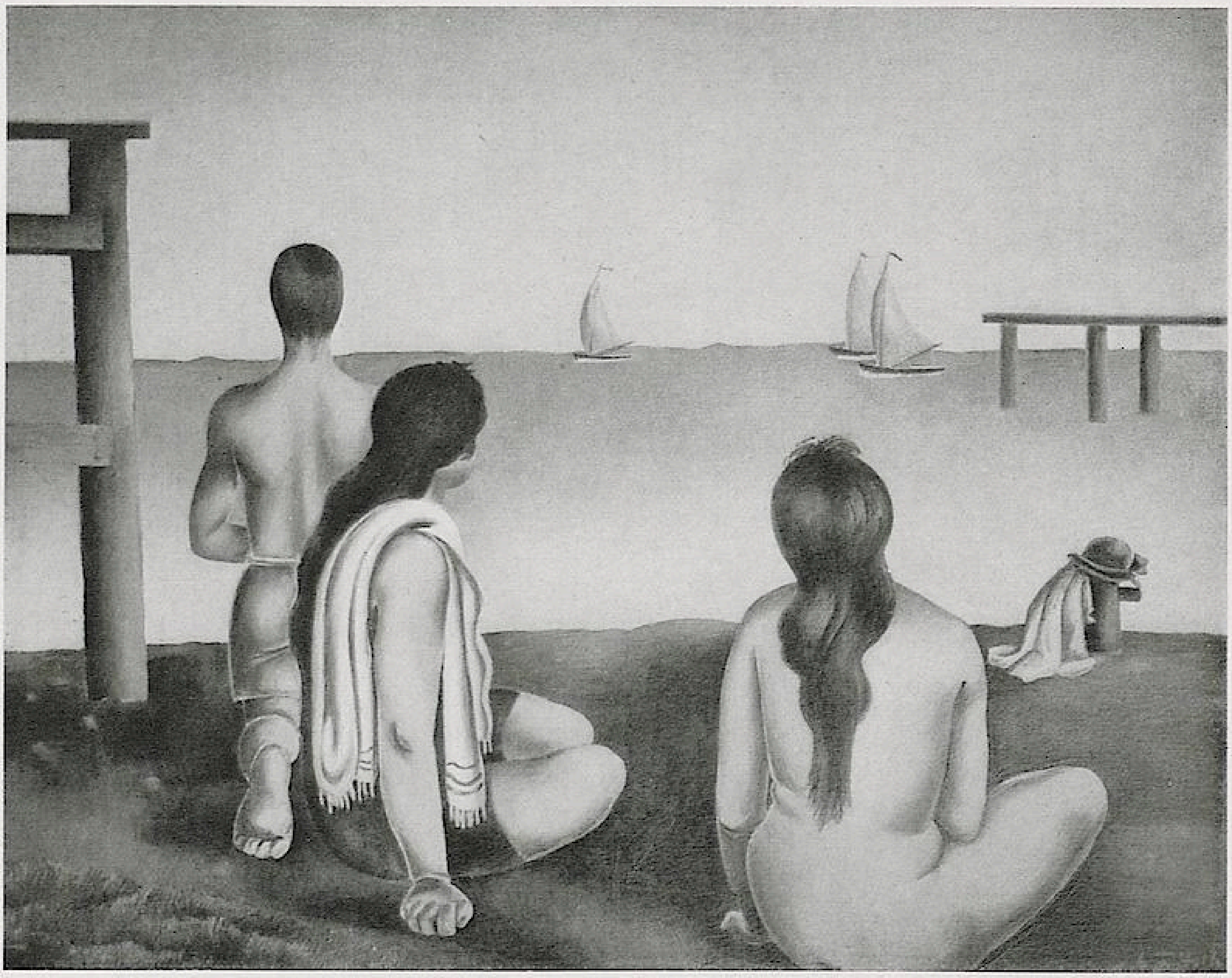
ERNST FRITSCH

Die Malerei der Gegenwart, die man als Nachexpressionismus, magischen Realismus und neue Sachlichkeit bezeichnet hat, war eine Besinnung auf den Reiz der empirischen Gestalt, den man für vierzig Jahre fast vergessen hatte. Der Impressionismus hatte die Wirklichkeit im Licht aufgelöst, hatte sie in ihre Teilchen zersetzt und hatte versucht, den Zauber des Atmosphärischen wiederzugeben. Der Expressionismus, der ihm folgte, führte, getragen vom Rausch der Subjektivität, zum Überschwang des eigenen geistigen Erlebnisses, für das die Realität bedeutungslos geworden war. Die neue Malerei entdeckte die Gegenständlichkeit. Sie erlebte die Welt wieder körperhaft als Materie, so wie sie sich unseren Sinnen darstellt, denn wir vermögen zwischen den Dingen der Sichtbarkeit und ihren Eigenschaften der Erfahrung kaum mehr zu unterscheiden. Auf den Rausch der Farben und die Dynamik der Formen trat nun völlige Windstille ein. Die Überfülle, die man vordem in das Bildfeld gepreßt hatte, machte einer betonten, kargen Nüchternheit Platz.

Wie sehr diese Malerei, die scheinbar die Gefahr birgt, allzublaß, dünn und ärmlich zu werden, auch von einer durchaus bodenständigen und unverbildeten Kraft getragen werden kann, das zeigt der Maler Ernst Fritsch.

Als Fritsch aus dem Krieg zurückkehrte, wurde er wie tausend andere mit einer Überfülle von Gesichten und Möglichkeiten überschüttet. Um 1919 malt er eine Vorstadt-Kabarettsängerin zwischen den weißen Bällen zweier

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERNST FRITSCH. BADENDE

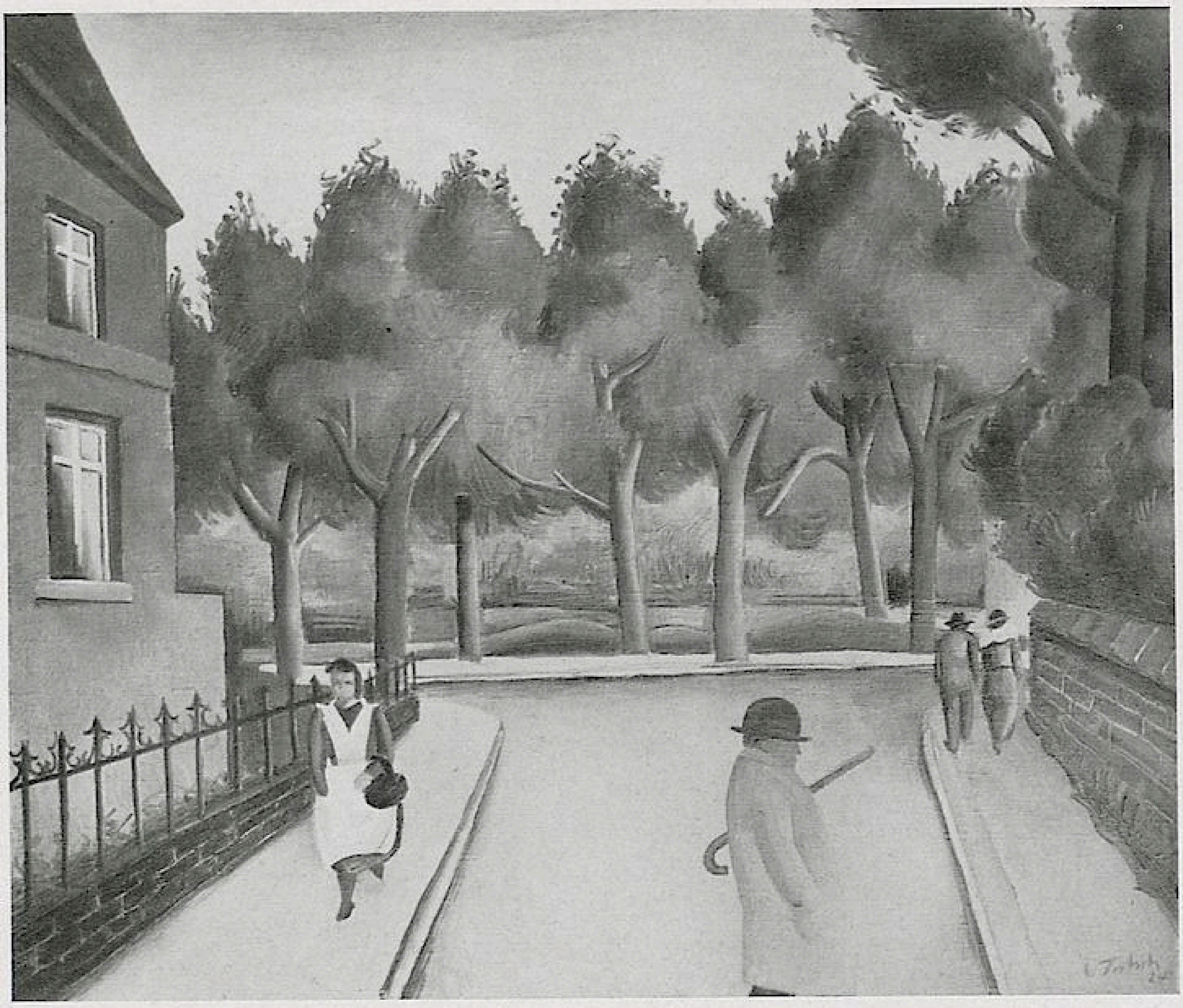
Gaslampen auf dem Podium stehend. In Farbe und Auffassung erinnert sie ein wenig an Chagall, aber sie ist schon ganz real gesehen in der Unphantastik des Alltags. Wenige Zeit später findet er die schlichte Art, die ihm heute eigentümlich ist. Die Art ist sparsam und von einer gewollten Monotonie. Sie liebt die großen glatten Flächen des Meeres und des Himmels. Sie verzichtet auf Nuancierung, auf Individualisierung. In strenger Horizontale durchragen die Dinge den Raum. Auf ihre Dreidimensionalität wird Wert gelegt. Sie alle besitzen deutlich eine Licht- und Schattenseite. Aber jegliche Brechung des Lichtes wird vermieden. Die statische Ruhe einer stereometrischen Darstellung liegt über dem Ganzen. Und doch sind diese Bilder keine Abstraktionen, keine Gehirnfabrikate. Man spürt die erhaltene Sinnlichkeit hindurch und man fühlt die Wärme und die besonnte Heiterkeit einer eigenen Welt. Hier handelt es sich nicht um religiöse Themen, nicht um die Einfälle einer exotischen Phantastik, sondern um die Darstellung des Alltags, und wenn man will, der Feierstunden des Alltags. Seine Malerei hat eine gewisse feierliche Sachlichkeit, einen sonntäglichen Charakter und es ist kein Widerspruch, den Sonntag dem Alltag einzubeziehen. Auf den glatten, wie gekehrten Wegen seiner Alleen, die von keiner Wolke bedroht, von keinem Sturm durchweht werden, sieht man nur selten Menschen, die dann als ruhige Spaziergänger die Stille des Ganzen nicht durchbrechen. Die Höfe vor seinen Häusern sind festlich gesäubert. Offene Türen und Fenster bilden das einzige unruhige Moment. Seine

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNST FRITSCH. DER SPAZIERGÄNGER

Badenden kauern in der Sommersonne eines Feiertags vor dem Meer, das von festlich bewimpelten Segelbooten durchglitten wird.
Ohne daß damit gesagt werden soll, daß es dieser Malerei darauf ankommt, eine Illusion der räumlichen Tiefe zu geben, so kann man doch verfolgen, wie es der Künstler liebt, einen Spannungsgegensatz zwischen dem Vorder- und dem Hintergrund aufzustellen. Ein Zaun, Baum, Mensch oder Gegenstand am vorderen Bildrand. Eine nahe oder weite Ferne als Hintergrund mit einer klaren Kontur, an die mit Gleichmaß der Himmel grenzt. Dies Bemühen läßt an die Quattrocentisten und die frühen Niederländer denken.
Die Farbe von Fritsch zeichnet sich durch Klarheit und Unvermischtheit aus. Blau scheint die Lieblingsfarbe des Malers zu sein. Auf den Porträts kehrt sie wieder als Kleidungsstück, auf den Landschaften als wolkenloser Himmel oder als unbewegtes Meer. Die Schatten besitzen meist keine eigene Farbigkeit, sondern tragen eine schwärzliche Tonbeimischung. Es tritt hierdurch eine eigenartige Beleuchtung der Landschaft auf, die zuweilen an das Licht einer Sonnenfinsternis erinnert. Überhaupt erweckt der Verzicht auf die Wiedergabe der Dynamik und der Brechungen und Verhüllungen des Atmosphärischen eine seltsame oft fast gespenstisch kahle Stimmung, die von der naiven Heiterkeit des Grundtones absticht.
Die im Wesen jedoch unpathetische und sachliche Betrachtungsweise der Welt könnte wohl in der Lage sein, an Stelle der zertrümmerten Formideale wieder neue zu erbauen. Ist diese Malerei doch auch durchdrungen von einem gesunden handwerklichen Zug. Hier entscheidet nicht mehr die Idee, sondern das Auge, nicht

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERNST FRITSCH. STRASSE IM BERLINER TIERGARTEN

mehr der Einfall, sondern das Können. Die Substanz der Materie wird neu entdeckt. Die farbig-körperliche Tastbarkeit wird neu empfunden. Diese Bilder entstehen nicht mehr auf einen Eindruck hin in wenigen Stunden, sondern sie sind das Werk einer sorgfältigen und intensiven Arbeit, ja man könnte sagen, sogar eines ständigen Feilens und Verbesserns, bis sie ganz jene Ausgeglichenheit besitzen, die der Künstler erstrebt und bisweilen erreicht. So ist es charakteristisch, daß wie beim naiven Handwerk (zum Unterschied vom bewußten Kunstgewerbe) der Arbeitsprozeß sorglich unsichtbar gemacht wird. Die glatte Oberfläche verrät nichts mehr von Zeit und Mühe, die auf das Werk verwendet worden sind.

Ist nun eine solche sachliche Darstellungsweise im letzten Sinne unmetaphysisch und fehlt ihr damit jener wesentliche, irrationale und religiöse Gehalt, der den eigentlichen Wert des Kunstwerkes ausmacht? Man muß die Frage verneinen. Die schlichte Art der Auseinandersetzung mit der Umwelt, die liebevolle Eindringlichkeit in das einfache tägliche Leben, der Wille, die großen Zusammenhänge der Formen und damit die Einheit der Idee aufzudecken, ihnen wohnt eine beachtliche Sauberkeit der Gesinnung inne, und man könnte hier eher an eine naive Naturfrömmigkeit glauben, als an die Echtheit der Empfindung in den vielen gemalten ekstatischen Passionen.

Bruno E. Werner

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNST FRITSCH. DAME IM CAPE

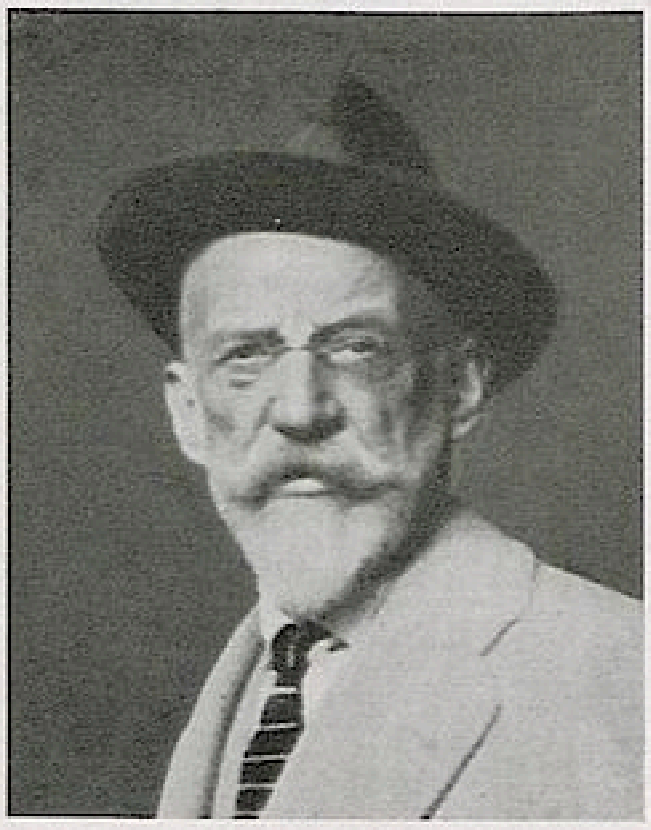
... Die ersten Dinge, die man studieren muß, sind die Form und sodann die Valeurs. Diese beiden Dinge sind für mich die wirklichen Stützpunkte in der Kunst. Die Farbe und die Ausführung verleihen dem Werke die Anmut. Ich habe es für sehr wichtig gehalten, eine Studie oder ein Gemälde in der Weise zu präparieren, daß ich zunächst (vorausgesetzt, daß es sich um eine weiße Leinwand handelt) die kräftigsten Valeurs andeute und dann der Reihe nach bis zu dem hellsten Valeur fortfahre. Ich würde von dem tiefsten bis zu dem hellsten Valeur zwanzig Nummern zerlegen. So würde sich Ihre Studie oder Ihr Gemälde nach einem ehernen Gesetz aufbauen. Dieses Gesetz darf keineswegs hinderlich sein — weder dem Zeichner noch dem Koloristen. Immer die Masse, das Ganze, das, was uns gepackt hat. Niemals den ersten Eindruck verlieren, der uns bewegt hat. Die Zeichnung ist das Erste, wonach man trachten muß. Dann, die Valeurs — die Beziehungen zwischen den Formen und zwischen den Valeurs. Da haben wir die Stützpunkte. Dann die Farbe, endlich die Ausführung. — Man will eine Studie oder ein Gemälde malen: so trachte man danach, gewissenhaft nach der Form zu suchen. Nachdem man dies mit der größten Beflissenheit getan hat, gehe man zu den Valeurs über. Man suche sie mit der Masse. Es ist sehr wenig logisch, mit dem Himmel zu beginnen.

Camille Corot

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HUGO VON HABERMANN †

Das Hinscheiden Hugo Freiherrn von Habermanns reißt in die Reihen der Münchner Künstlerschaft eine unausfüllbare Lücke. Dies gilt nicht allein, woran man vor allem denkt und was selbstverständlich ist, für den Künstler, sondern fast noch mehr für den Organisator, für die kunstpolitische Persönlichkeit, für den Führer seiner Gruppe, die im Münchner Kunstleben eine beherrschende Stellung einnimmt. Habermann war, als es in München vor beinahe vierzig Jahren zur „Secession" kam, in der vordersten Phalanx der Modernen, der Stürmer und Dränger, und dank seiner künstlerischen Leistung, aber auch seiner hohen, charaktervollen Eigenschaften, die ihn absolut zum Führer bestimmten, trat er sogleich in die Vorstandschaft ein und war — nach Piglhein, dem Frühvollendeten, nach Dill, der München mit Karlsruhe vertauschte, und nach Fritz von Uhde — fast zwei Jahrzehnte hindurch der erste Präsident der Münchner „Secession". Dies waren die schwersten, an künstlerischen Krisen reichsten Jahre seit dem Bestehen der „Secession", die, dank der üblichen Entwicklung gerade Münchner Künstlergruppen, innerhalb dieses Zeitraums deutliche Zeichen der Zersplitterung zeigte. Daß es nur zu dem einen Aderlaß, der „Neuen Secession", kam und daß diese Gruppe heute mit der „alten" Secession auf einem durchaus freundschaftlichen Fuß steht, ist in erster Linie das Verdienst Hugo von Habermanns, dessen konziliante, weltmännische und dabei sichere und zielbewußte Art immer wieder Brücken zu schlagen wußte. Vor allem auch als Lehrer an der Akademie der bildenden Künste, hat sich Habermann unauslöschliche, nie zu vergessende Verdienste erworben.
Diese vielseitige Wirksamkeit wäre nicht möglich gewesen, wenn Habermann nicht der große Künstler und prachtvolle Mensch gewesen wäre, als den ihn seine Zeitgenossen schätzen und verehren durften. Vor beinahe achtzig Jahren in der kleinen bayerischen Stadt Dillingen als Offizierssohn geboren, studierte er zuerst Rechtswissenschaft, aber der tief eingewurzelte, vordem verschüttet gelegene künstlerische Trieb brach durch und regierte fortan sein Denken, Schaffen und Leben. Bei Piloty an der Münchner Akademie holte er sich die technischen Kenntnisse und begab sich auch in thematischer Hinsicht zunächst unter Pilotys Führung. Aber dies währte nicht lange. Schon aus der Mitte der 1870er Jahre gibt es von Habermann Gemälde, besonders Bildnisse, die ihn weltentief von Piloty getrennt zeigen. Selten ist ein Künstler so konsequent im Ausleben seiner Individualität seinen Entwicklungsweg gegangen wie Habermann. Es war der Weg, der ihn zum Meister einer immer mehr aufgelockerten Malerei machte, der ihn zur apartesten Palettenkunst führte. Einst lagen Bilder wie „Das Sorgenkind" (Berlin, Nationalgalerie) und das Bildnis seiner Mutter, lagen auch Männerbildnisse auf seinem Weg, immer mehr aber hat er sich in der späteren Zeit spezialisiert und schließlich hat ein fast bizarrer Frauentypus, der in unzähligen Varianten wiederkehrt, sein ganzes Spätwerk beherrscht. Wenn er in seiner durch die Malerei bei Gasglühlicht in der Farbgebung bestimmten Malweise einmal ein anderes Thema anzuschlagen versuchte, wenn er etwa ein dekoratives Motiv aufgriff, so wirkte es mehr wie eine Flucht. Aber sein Hauptthema hielt ihn und immer wieder wandelte er es ab in Nuancen, die von der Auffassung im barocken Sinn bis nahe an den Expressionismus streiften. Dieses inneren Reichtums wegen, des Reichtums in Auffassung und Form, wurden Habermanns Bilder nie einseitig oder gar eintönig. Es kommt nicht darauf an, daß man viele Saiten auf einem Instrument hat, wenn man es nur meisterhaft zu spielen versteht. Und dies konnte keiner so wie Habermann, der als Künstler mit beinahe achtzig Jahren noch ebenso interessant, anziehend und selbständig wirkte wie als junger Revolutionär mit dreißig.



Georg Jacob Wolf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEF ACHMANN. WINTERLANDSCHAFT

Neue Städtische Galerie, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DIE NEUE GALERIE DER STADT MÜNCHEN

Vor einigen Jahren ging das weitläufige Anwesen Franz von Lenbachs aus dem Besitz seiner Erben in den der Stadt München über. Der pompöse Neu-Renaissance-Palazzo an der Luisenstraße, eine architektonische Leistung Gabriel Seidls, wurde in seinem reichen dekorativen und repräsentativen Inneren möglichst intakt erhalten, um späteren Geschlechtern zu zeigen, wie in dem München des ausgehenden 19. Jahrhunderts ein Malerfürst lebte. Eine umfangreiche mit in den städtischen Besitz übernommene Sammlung besonders erlesener Werke Lenbachs, ausnahmslos solche Stücke, die seinen eigenen Beifall besaßen, die also nicht „auf Bestellung" und des leidigen Geldverdienens, sondern die der Kunst und des Malens wegen entstanden waren, wurden in dieser städtischen Lenbach-Galerie aufgestellt und damit ein monographisches Kunstmuseum von hoher Eigenart geschaffen.

Indessen wurde in fortschrittlich gesinnten Kunstkreisen Münchens, auch im Stadtrat selbst, im Zusammenhang mit der Erwerbung des Lenbach-Anwesens der Wunsch geäußert, daß die Stadt auch einmal ihre moderne Kunstgesinnung betätigen und eine neuzeitliche Galerie auf einem Teil des außerordentlich günstig im Münchner Museums-Viertel gelegenen Lenbach-Areals errichten möge. Dem Wunsche folgte Gewährung, dem Baubeschluß die Tat. Architektonisch verbunden, aber für den Besucher dennoch markant abgetrennt und deutlich als ein eigenes Institut gekennzeichnet, ist nach den Plänen des Stadtbaudirektors Geheimrats Dr. Grässel das Gehäuse der neuen städtischen Kunstgalerie emporgestiegen. Ohne die stark dekorative Note des Baues von Gabriel Seidl aufzunehmen, folgt es diesem in der Gliederung und in der Linienführung der Baumasse, ist aber sonst nach außen hin wie im Inneren schlichter, sachlicher und als Kind einer schweren, verarmten Zeit gekennzeichnet. Da der städtische Galeriedirektor Dr. Eberhard Hanfstängl schon seit mehreren Jahren im Dienst und, neben vielen anderen Funktionen im Kunstdienst der Stadt, mit dem inhaltlichen Aufbau der Galerie beschäftigt ist, so konnte die Grundrißlösung und die Ausgestaltung des Bauwerks nach der museumstechnischen Seite hin im Einvernehmen zwischen Baukünstler und Galeriedirektor erfolgen.

Es war von Anbeginn beabsichtigt, kein zu großes, kein zu weitläufiges Haus zu bauen. Daß man den aus den verschiedensten Kanälen zugeflossenen, nicht ausschließlich nach Qualitätsgesichtspunkten erworbenen Kunstbesitz der Stadt München nicht restlos in diesem Hause werde unterbringen können, stand von Anbeginn fest: man wollte es auch gar nicht. Deswegen sollten aber nicht große Reihen von Bildern schon vor der Eröffnung der Ausstellung zu dauerndem Magazin-Dasein verdammt sein. Es ist vielmehr in Aussicht genommen, die aufgestellten Werke wiederholt zu wechseln, neue Ensembles und dadurch neue Parallelen und Überschneidungen zu schaffen, fortdauernd anregend zu wirken und die Galerie damit aus der Starrheit, der die alten Museen so leicht verfielen, in die Sphäre lebendigen Zusammenhangs mit allem, was lebenswert ist, zu bringen. Zweifellos wird die gelegentliche Auswechslung des gezeigten Bildmaterials auch auf den Besuch der Galerie günstige Wirkung ausüben. Daß man des gegebenen und weiterhin zu erwartenden Bildbestands wegen den Galeriebau nicht ins formatlich Übergroße ausdehnte, ist überaus begrüßenswert. In unserer Zeit, die weder für das Erschöpfende noch für das Monumental-Dekorative oder für das bombastische Beiwerk alter Galerien und Museen Sinn und Meinung hat, ist allein ein Bau und eine Sammlung kleinen Ausmaßes angemessen. Dafür muß eine solche Sammlung in ihren Einzelstücken ungemein gewählt, kennerisch und genießerisch auserlesen sein — sie darf nicht ermüden, sondern muß erfrischen; wenn man die Sammlung verläßt, muß der Eindruck vorherrschen, als habe man jedes einzelne Bild, das man gesehen, noch lebendig vor Augen. Bei der Gemäldesammlung der Wallace-Kollektion in London, bei der Gemäldegalerie des neu geordneten Kunstmuseums in Düsseldorf, bei der

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

J. DORNER D. J. GEBIRGSLANDSCHAFT

Neue Städtische Galerie, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

M. J. WAGENBAUER. DIE KAMPENWAND

Neue Städtische Galerie, München

städtischen Kunsthalle in Mannheim und, mit einiger Einschränkung, bei der Schack-Galerie in München stellt sich diese Erscheinung ein und macht sich gegenüber der entnervenden und abspannenden Wirkung weitgedehnter, oft auch unübersichtlicher Galerien, selbst wenn sie ihrem Wesen und Wert nach „von ältestem Adel" sind, angenehm bemerkbar. Die neue Galerie der Stadt München wird man der genannten Reihe von lebensvollen und anregenden Sammlungen erträglichen Ausmaßes angliedern dürfen. Dazu trägt auch die Übersichtlichkeit der Materialanordnung wesentlich bei. Das Erdgeschoß nimmt die Graphik auf: Vitrinen, die zugleich als Aufbewahrungsschränke dienen, sind in guter Belichtung zweckmäßig aufgestellt; es ist auch ein größerer Benutzer-Saal da, der gleicherweise für Ausstellungen und Vorträge verwendbar ist. Im Obergeschoß beherbergt die eine Seite die Kabinette mit den mehr intimen, delikaten Gemälden, die andere Seite die Säle, die für die Unterbringung der größeren, monumental oder dekorativ gedachten Bilder vorgesehen sind. Ein eigener Plastik-Saal besteht trotz des Vorhandenseins schöner, eindrucksvoller Werke der Bildhauerei bislang nicht; die Plastik, vorwiegend Büsten und kleinere Stücke, ist im Zusammenhang mit den Gemälden aufgestellt.

Was der Provenienz nach den Inhalt des Museums anlangt, so handelt es sich ausschließlich um Münchner Kunstwerke, von Münchner Künstlern oder von Auswärtigen in München, unter dem Eindruck Münchner Kunstübung, geschaffen. Zeitlich beginnt der Überblick bei den Porträtisten und Landschaftsmalern, die

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADOLF STÄBLI. DIE ZUGSPITZE

Neue Städtische Galerie, München

ganz zu Ende des 18. Jahrhunderts und um die Jahrhundertwende in München wirkten, und reicht herab bis zu den Jungen unserer Tage, bis zu denen, die bei der Münchner Neuen Secession heute noch als Gäste ausstellen. Nur in einem Fall ist von diesem Prinzip des 19. und 20. Jahrhunderts abgewichen worden. Es ist da nämlich ein sehr behaglich und vornehm eingerichteter Ruheraum in die Flucht der Kabinette eingeschaltet, und hier sind neben Rokoko-Bildern auch einige spätgotische Tafeln zu sehen, die den Münchner Stadtmaler Jan Pollack zum Urheber haben.

Auch dies lag nicht in der Absicht der Galerieleitung: eine möglichst vollständige Namensliste vorzulegen, keinen der in der Münchner Kunstgeschichte vorkommenden Namen zu vergessen und, sei es auch nur durch ein Bild dritten oder vierten Ranges, durch eine Visitenkarte, jeden bekannten Künstler vertreten zu haben. Ganz davon abgesehen, daß es für die Schaubarmachung der künstlerischen Entwicklung einer Stadt gar keine Rolle spielt, ob diese oder jene Lücke vorhanden ist, sagte sich Hanfstängl offenbar, daß er bei dem oder jenem Künstler eben warten müsse, bis ihm ein besonders charakteristisches und qualitätvolles Werk zuwüchse. Er hat nicht Namen, sondern gute Bilder gesammelt, und daran tat er recht, denn dem Sammeltrieb, der in jedem wahrhaften Museumsleiter stecken muß, ist damit auch für künftige Zeiten noch jede Möglichkeit offen gelassen.

Es ist viel, was in den drei oder vier Jahren

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OTTO SEITZ. ZWEI DAMEN IM WALDE

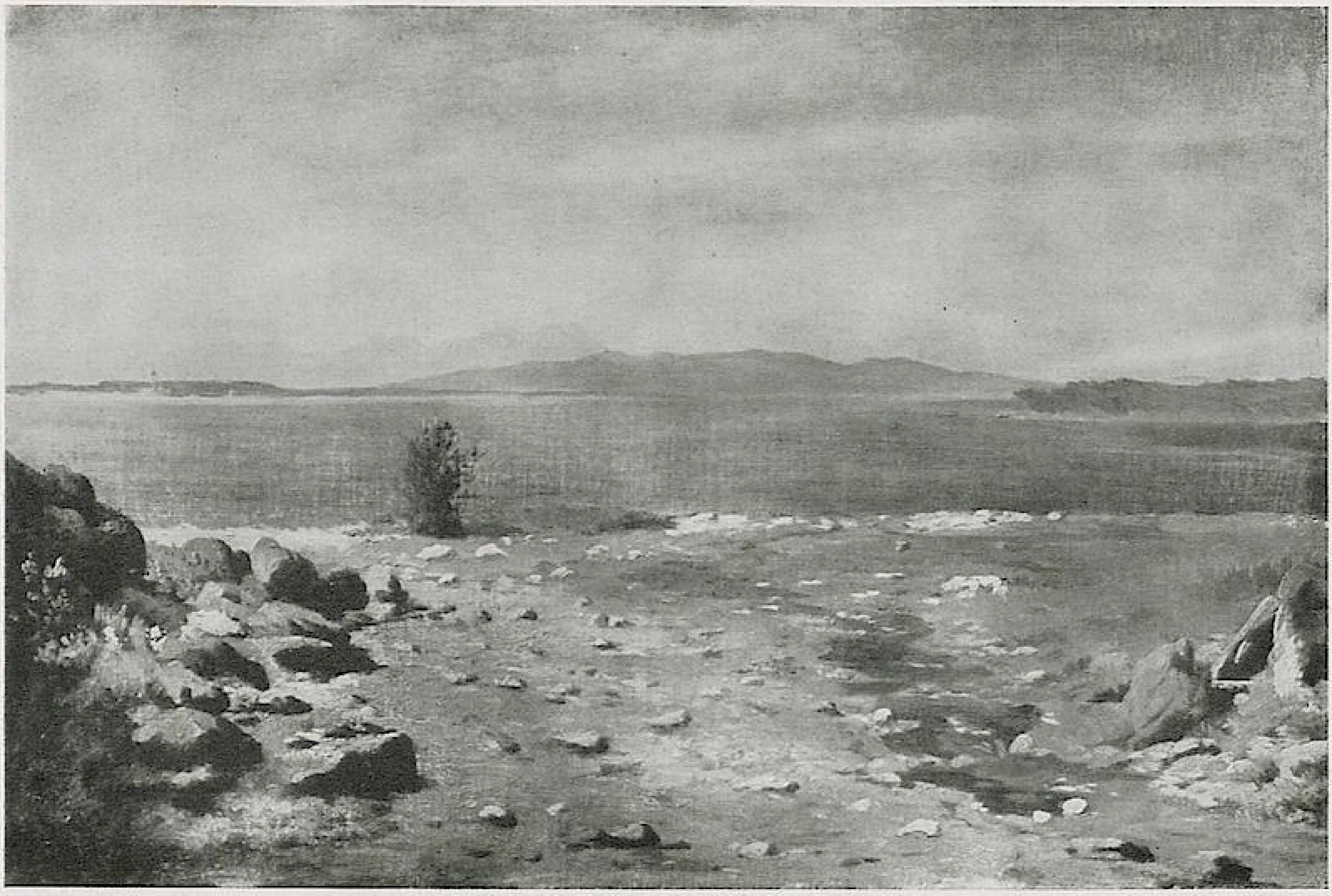
Neue Städtische Galerie, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOHANN SPERL. LEIBLS GARTEN IN AIBLING

Neue Städtische Galerie, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KARL ROTTMANN. AMMERSEE

Neue Städtische Galerie, München

der Vorbereitung zusammengebracht wurde. Da waren freilich schon manche willkommene „Gegebenheiten". Im Stadtmuseum und (hinsichtlich der Graphik) in der städtischen Maillinger-Sammlung und ihren Suffixen, der Gura-, Neuner-, Zettler-Sammlung usw., schlummerte manch schönes Werk, wie sich auch in den städtischen Büros und Ämtern, dann als Leihgaben in den Museen und Galerien Münchens manch hervorragendes Stück befand; man braucht hier nur an das herrliche Bildnis der Frau Gentz aus Wilhelm Leibls Hand aus dem Jahre 1867 zu erinnern, das aus der Neuen Staatsgalerie, an die es ausgeliehen war, zurückgerufen wurde. Hanfstängl hat jedoch aus dem Vorhandenen doch nur eine kleine, vorsichtige Auswahl getroffen und vor allem dem Stadtmuseum wenig weggenommen: sein Standpunkt war, daß es wichtiger sei, gute Werke aufzufinden und aus dem Handel oder aus dem wirtschaftlich nicht gefestigten Privatbesitz in eine öffentliche Sammlung Münchens zu retten als einfach von Museum zu Museum zu versetzen und lediglich umzugruppieren.

Wie gut es ihm gelang, mit diesem Prinzip voranzukommen, zeigen gerade die älteren Abteilungen. Ein ganzes Kabinett mit Bildnissen Edlingers läßt die Qualität bei keinem Werk dieses sehr unterschiedlich malenden Meisters vermissen. Die Bildniskunst der folgenden Jahre ist durch Künstler wie Kellerhoven und Hauber sehr gut vertreten. Malerisch fast noch stärker wirken die intimen Münchner Landschafter um 1820, die man, ich weiß nicht aus welchen Gründen, als „Vedutisten" in Mißkredit brachte: Kobell, Wagenbauer, Dorner, Dillis, Warnberger und wie sie alle heißen. Einige feine Bilder der Biedermeierzeit, z. B. von Adam und Lorenz Quaglio, geben vielleicht Veranlassung, das etwas geringschätzige kunsthistorische Urteil über die Münchner Genremalerei dieser Zeit entsprechend nachzuprüfen. Mit einer Serie von Werken Spitzwegs, die wohl noch einige Ergänzungen in

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HUGO VON HABERMANN. BILDNIS

Neue Städtische Galerie, München

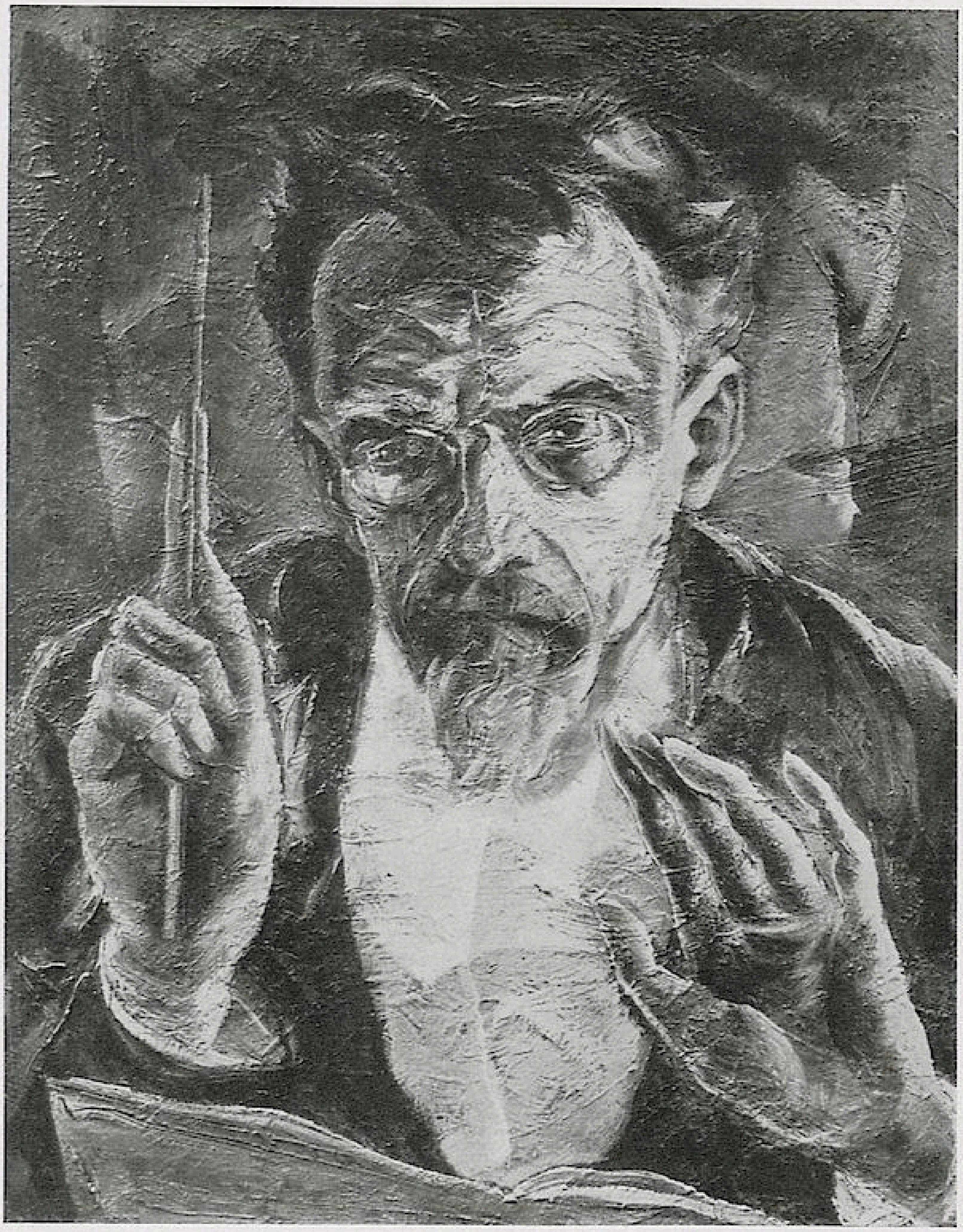
ihrer Reihe vertragen kann, mit Rottmann, Schleich, Seidel nähert sich die Entwicklungsübersicht der großen Periode der Münchner Malerei: den Schulen Pilotys und des Wilhelm von Diez, Leibl und seinem Kreis, Lier und seiner Jüngerschaft im Kampf um die intime Landschaftsmalerei. Während mit Fug und Recht die kaum mehr erträgliche und für Aufnahme in eine moderne, in unseren Tagen erst ins Leben tretende Galerie abzulehnende großformatige Historienmalerei eines Kaulbach und Piloty tunlichst ausgeschaltet blieb, ist desto mehr die intime, wahrhaft malerische Malerei, die in den Schulen Diez und Piloty gepflegt wurde, betont. Künstler wie Ernst Zimmermann, Chase, Mayr-Graz, Friedbichler, Augustin Geiger sind hervorragend vertreten. Auch Trübner, Sperl sind charakteristisch da und Wilhelm Leibl selbst mit drei guten, eindrucksvollen Bildern: sehr viel für eine junge Galerie!

Zur Gegenwart her war das Auffinden der Werke weniger schwer als die Auslese. Während die Gründer der „Secession", Uhde, Keller, Habermann, hauptsächlich noch mit Gemälden, deren Entstehung vor dem Jahre 1890 liegt,

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JULIUS HÜTHER. BERGLANDSCHAFT
Neue Städtische Galerie, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WILLI GEIGER. PORTRÄT HANS PFITZNER

Neue Städtische Galerie, München

zum Zuge kommen, versetzen uns Bilder Corinths („Beim Frühstück") und Max Slevogts („Danae") in die Zeit der heißen Kämpfe um die Freiheit der deutschen Malerei in den 1890er Jahren.

Von da an fehlen, abgesehen von Stuck, von dem man wohl ein Werk auf der Nachlaß-Ausstellung im Glaspalast 1929 finden wird, kaum irgendwelche Künstler von Rang und Belang bis herunter zur Generation um Achmann und Glette. Wie aber hier ausgewählt und zu wirkungsvollen Ensembles zusammengefaßt wurde, wie überall das Gefühl der Verpflichtung gegenüber Öffentlichkeit und Zukunft und der ethische Ernst eines tiefblickenden Galerieleiters offenbar werden, das erhebt auch diesen Teil, diesen Komplex der neuen Gemäldegalerie der Stadt München weit über die Zusammenstellung, die uns von Werken der gleichen Künstler in den Kunstausstellungen und Kunstsalons geboten werden.

Georg Jacob Wolf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEF EBERZ. WINTERTAG
Neue Städtische Galerie, München

FRÜHJAHRSAUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION

Die Berliner Secession hat in ihrem hellen von Leo Nachtlicht um- und angebauten neuen Haus ihre 56. Jahresausstellung eröffnet. Einige hundert Werke der Malerei und Plastik geben ein buntes Bild des gegenwärtigen Kunstschaffens. Die Ausstellung bietet keinen größeren und keinen geringeren Anreiz wie die anderen Unternehmungen dieser Art, die man alljährlich in Berlin zu sehen bekommt.
Eigentlich aber bedauert man dies. Die Berliner Secession war — wie auch die Münchner — einmal ein Sturmtrupp, der seine Kraft wie seine Daseinsberechtigung aus der gesunden Opposition der Jungen gegen die Alten zog. Die Kunst steht heute in einer schweren Situation. Es gibt nicht mehr, wie noch vor 10—15 Jahren, eine geschlossene Front junger Künstler. Die abstrakte Malerei beispielsweise ist ein tastendes Unterfangen wie viele andere auch. Man kann kaum glauben, daß ihr etwa die Zukunft gehört. Es gibt heute keinen geschlossenen Gemeinschaftswillen, charakteristisch für eine Zeit, die überall nach neuer Gemeinschaft schreit. Es gibt heute nur einzelne wenige schöpferische Persönlichkeiten, die auf eigenen Wegen marschieren, wohin ihnen keiner folgen kann. Das ist keine glückliche Situation

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HEINRICH BRÜNE. FRÜCHTESTILLEBEN

Neue Städtische Galerie, München

für die bildende Kunst, bedenkt man, daß selbst ein Corinth — bei aller Einsamkeit jedes schöpferischen Menschen — doch seine Kraft und Entwicklung daraus zog, daß er sich selbst als tragenden Träger eines gemeinsamen Wollens empfand.

In einer solchen Zeit, in der die Jungen auf tausend verschiedenen Wegen nach hundert verschiedenen Zielen marschieren, ist eine Künstlervereinigung, die ihr Kraftreservoir einstmals in der Opposition gegen die akademische Malerei besessen hatte, in einer heiklen Lage. Die Akademie selbst ist so tolerant geworden, wie sie nur sein kann. Sie umfaßt Maler und Bildhauer aller Richtungen. So bleibt beispielsweise der Secession nichts anderes übrig, als gute Ausstellungen zu veranstalten, die ebenfalls alle Künstler umfassen. Kaum hat sie, wenigstens nach den herkömmlichen Prinzipien, die Möglichkeit, ihren Veranstaltungen ein Gesicht zu verleihen, das sich wesentlich von dem der Akademie, der Novembergruppe oder den Juryfreien unterscheidet. Das ist bedauerlich. Denn im Publikum macht sich immer mehr eine wohlwollende Lethargie gegenüber Kunstdingen breit. Das Publikum will aufgerüttelt sein, und es ist höchste Zeit, daß hier etwas geschieht. Eine neue Generation wächst heran, die man kaum mehr mit den üblichen Mitteln von der Realität des Lebens zur höheren Realität des Kunstwerks hinleiten kann.

Die Frage erhebt sich, wie kann man einer Ausstellung heute ein Gesicht verleihen, das den Beschauer packt und ihn aus seiner Gleichgültigkeit aufrüttelt? Es scheint mir so, als gäbe es zur Zeit nur eine Möglichkeit, die in einer grundsätzlichen Änderung des bisherigen Ausstellungswesens liegt. Heute wählt man, wie etwa die Secession, eine Jury von zehn Herren und eine Hängekommission von sechs. Man setzt sich zusammen und läßt die Eingänge Revue passieren. Der eine tritt für diesen Bildhauer ein, der andere für jenen Maler. Es ist ein kleines Parlament der Künstler. Aus Überzeugung, Rücksichten

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX UNOLD. WINTER

Neue Städtische Galerie, München

und Freundschaft zieht man die goldene Mitte. Daraus springt im besten Fall eine ganz nette Ausstellung. Das Epitheton „Ganz nett" bedeutet jedoch für den radikalen Daseinskampf der Zukunft ein Todesurteil. Leider besteht nämlich immer noch übertriebene Angst vor Einseitigkeit. Gewählte Kommissionen bevölkern das Land zu Tausenden. Sie verteilen Dichter und Künstlerpreise. Sie veranstalten Ausstellungen. Sie beraten, was neuerlich getan werden soll.
Es kommt jedoch darauf an, daß man sich entschließt, einem Mann die Verantwortung für ein solches Unternehmen zu übertragen. Dieser Mann muß den Mut aufbringen, seine Überzeugung durchzudrücken. Er wird sich nicht vor Einseitigkeit fürchten. Er wird erbitterte Feinde und begeisterte Bewunderer finden.
Die Kritiker werden ihn verreißen und Hymnen auf ihn singen. Kurz, es wird Leben in den stagnierenden Kunstbetrieb kommen. So sollte die Secession einem Mann wie Karl Hofer oder Georg Kolbe oder wem sie will, die autonomen Rechte verleihen, eine Ausstellung ganz nach seinen Ideen zu veranstalten. Ein solches Unternehmen würde damit ein Gesicht empfangen, nach dem sich der Besucher heute vergeblich umsieht.
Die diesjährige Ausstellung hat dreier Toten gedacht, darunter sind zwei Mitglieder, die die Secession verloren hat. Man hat ihnen leider keinen markanten Platz eingeräumt, sondern hat sich begnügt, ihre Werke mit einem Kranz hervorzuheben. Der vor kurzem verstorbene Ernst Oppler zeigt ein Selbstbildnis, mit einem Modell im Hintergrund, und eine Straße im Schnee, der Bildhauer Ernst Wenck ein streng komponiertes, scharf geschnittenes Relief und einen schönen, kraftvollen Frauenkopf. Von Walter Gramatté findet man ein Hiddenseebild, das Möglichkeiten einer neuen Landschaftsauffassung andeutet. Ferner hat man zum Gedächtnis an den 10. Todestag Wilhelm Lehmbrucks ein kleines Kabinett mit Graphiken und einer Jünglingsplastik eingerichtet.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Daneben fällt ein Bild von Pechstein auf mit stillenden Müttern in schönen, kraftvollen Farben und von einem prallen, gedrungenen Bau. Von Leo v. König ein Selbstbildnis mit Modell, das einen sicheren, festen Griff verrät, und ein junger Neger bei der Dattelernte, den Charlotte Berend in Afrika gemalt hat. Ein geisterhafter, unwirklicher Blick auf Berlin von Wilhelm Kohlhoff und eine nüchterne märkische Landschaft von Harry Deierling mit gedämpfter, feuchter Farbigkeit.

Unter den Gästen findet man das Bildnis eines kleinbürgerlichen Ehepaars von Rudolf Schlichter, ein lebensstarkes, gedrungenes Doppelporträt. Ein schreibendes junges Mädchen des sehr begabten Max Kaus und einige italienische Landschaften von Otto Geigenberger, der bei einer Kollektivausstellung vor kurzem in Berlin zum erstenmal als ein beachtenswerter Künstler hervortrat. Von Oskar Gawell findet man einen Gebirgspaß und ein Stilleben mit Katzen, von einem wuchernden, drängenden Leben erfüllt, von Jacob Steinhard ein Gartenbild aus Ragusa.

Bei den Plastikern tritt der Kölner Hans Wissel mit einer schreitenden Frauenfigur hervor, Josef Thorak mit einem Wachstorso, Rudolf Großmann mit einem pointierten kleinen Frauenkopf und vor allem Joachim Karsch mit der lebensgroßen Gestalt eines Proletarierjungen. Bruno E. Werner

OTTO SCHÖN. STILLEBEN

Neue Städtische Galerie, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRITZ HEUBNER. BEIM ANGELN

Neue Städtische Galerie, München

FRÜHJAHRSAUSSTELLUNG IN HANNOVER

Die 97. Frühjahrsausstellung des hannoverschen Kunstvereins hält im ganzen ein gutes Niveau. Sie gibt sich nicht ganz so bunt und gestaltenreich wie die Künstlerbund-Ausstellung 1928; es scheint, als habe die „Neue Sachlichkeit" noch Fortschritte gemacht seither, und allmählich meldet sich die Sorge, was aus der einst allerseits mit Genugtuung konstatierten „Beruhigung" noch werden mag, wenn sie immer so fort rüstig weiterschreitet. Aber diese Betrachtung darf die Freude nicht verkümmern an der sehr stattlichen Summe guter Arbeiten, die hier nicht ohne allerlei Mühe zusammengebracht sind. — Dem verstorbenen Ernst Oppler, einem Sohne Hannovers, ist eine besondere Ehrung bereitet worden; neben ihm zeigen sich E. R. Weiß und Emil Orlik mit guten Bildern. Ulrich Hübner hat seine kultivierte Art in mehreren Landschaften und einem Porträt bewährt. Leo v. König macht mit drei Frauenbildnissen starken Eindruck. Konrad v. Kardorff, Erich Büttner, Hermann Rüsing sind mit guten Stücken vertreten. Unter mehreren Arbeiten von Hans Purrmann machen zwei Bodenseelandschaften besondere Freude. Ein Gartenstück von Rudolf Großmann, mehrere Bilder aus Südfrankreich von Erich Klossowski, ein großer Chiemsee von Wolf Röhricht dokumentieren die Art ihrer Urheber auf recht reizvolle Weise. Max Pechsteins unbekümmertes Malerblut zeigt sich in unterschiedlichen Stücken. Erich Heckels von leiser Melancholie zeugende Traumlandschaften

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

der letzten Zeit geben einen merkwürdigen Kontrast zu Karl Schmidt-Rottluffs expressionistischem Konservatismus. Erich Waske und Max Kerschbaumer wetteifern in dekorativen Landschaften, Figurenbildern und Stilleben; Waske ist hier der Stärkere. Unter dem Nachwuchs machen sich die Hofer-Schüler E. W. Nay und Werner Laves mit guten neuen Bildern bemerkbar, neben denen Max Kaus trotz seinen großen Formaten diesmal merklich abfällt. Ernst Fritsch, Otto Herbig, Kyrill Zoneff zeigen interessante Arbeiten. Eine sizilische Landschaft von Max Neumann, ein Gartenstück von Adolf Nari finden als besonders glückliche Leistungen verdiente Anerkennung. — Unter den Münchnern bewähren Max Feldbauer und Otto Dill aufs neue ihre bekannte, sichere Hand. Julius Heß ist mit mehreren Bildnissen, einer Landschaft und einer Café-Szene ausgezeichnet vertreten. Walter Püttner zeigt Stilleben, Pauline Püttner-Eigner eine Landschaft und mehrere Figurenbilder, die einen differenzierten Farbensinn verraten. Erich Glette offenbart in zwei Landschaften ein frisch zugreifendes Talent. Max Mayrshofer stellt sich als vielgewandter Maler und Zeichner dar. Max Unold, Richard Seewald, Theo Champion geben in den bekannten kleinen Formaten neue Zeugnisse ihrer Eigenart. Richard Geßner, Albert Kohler, Arthur Degner, Gerhart Frankl, Xaver Fuhr, Julius H. Bissier zeigen in einzelnen Stücken Gutes und Hoffnungsvolles. — Die Hannoveraner Richard Seiffert-Wattenberg, Bernhard Dörries, Ischi v. König, Otto Gleichmann, August Heitmüller, Emil und Carola Stratmann, F. H. Koken, Wilhelm Horchler, Harm Lichte erweisen sich der Schar der Gäste, jeder auf seine Art, durchaus gewachsen und erhärten aufs neue den lebendigen Anteil Hannovers am Schaffen der Gegenwart. — Die zeitgenössische Plastik ist diesmal besonders glücklich im Porträt; neben Edwin Scharffs monumentalem Hindenburg-Kopf besteht noch eine ganze Reihe tüchtiger Arbeiten mit großen Ehren: Karl Albikers Hofer, Alexander Zschokkes Heckel und Justi, mehrere Büsten Bernhard Bleekers, ein Mädchenkopf von Joachim Karsch, Porträt-Impressionen von K. H. Isenstein, Frauenköpfe von Otto Hohlt. Hermann Haller zeigt den ausdruckmächtigen Kopf einer Javanerin, Hermann Hahn zwei altmeisterlichedle weibliche Studienköpfe und eine Christusfigur. Unter den Hannoveranern ist Hermann Scheuernstuhl mit einem fest gebildeten Mädchenkopf und mehreren Akten am glücklichsten. — Die drei zur Verfügung gestellten 2000-Mark-Preise sind von der Jury (Albiker, Ulrich Hübner, Leo v. König und drei Herren des Kunstvereins) Zschockes Heckel-Kopf (Abb. S. 287), Seiffert-Wattenbergs „Schlafendem Kind“ und Max Neumanns „Kapuzinerkloster in Palermo“ zugesprochen.

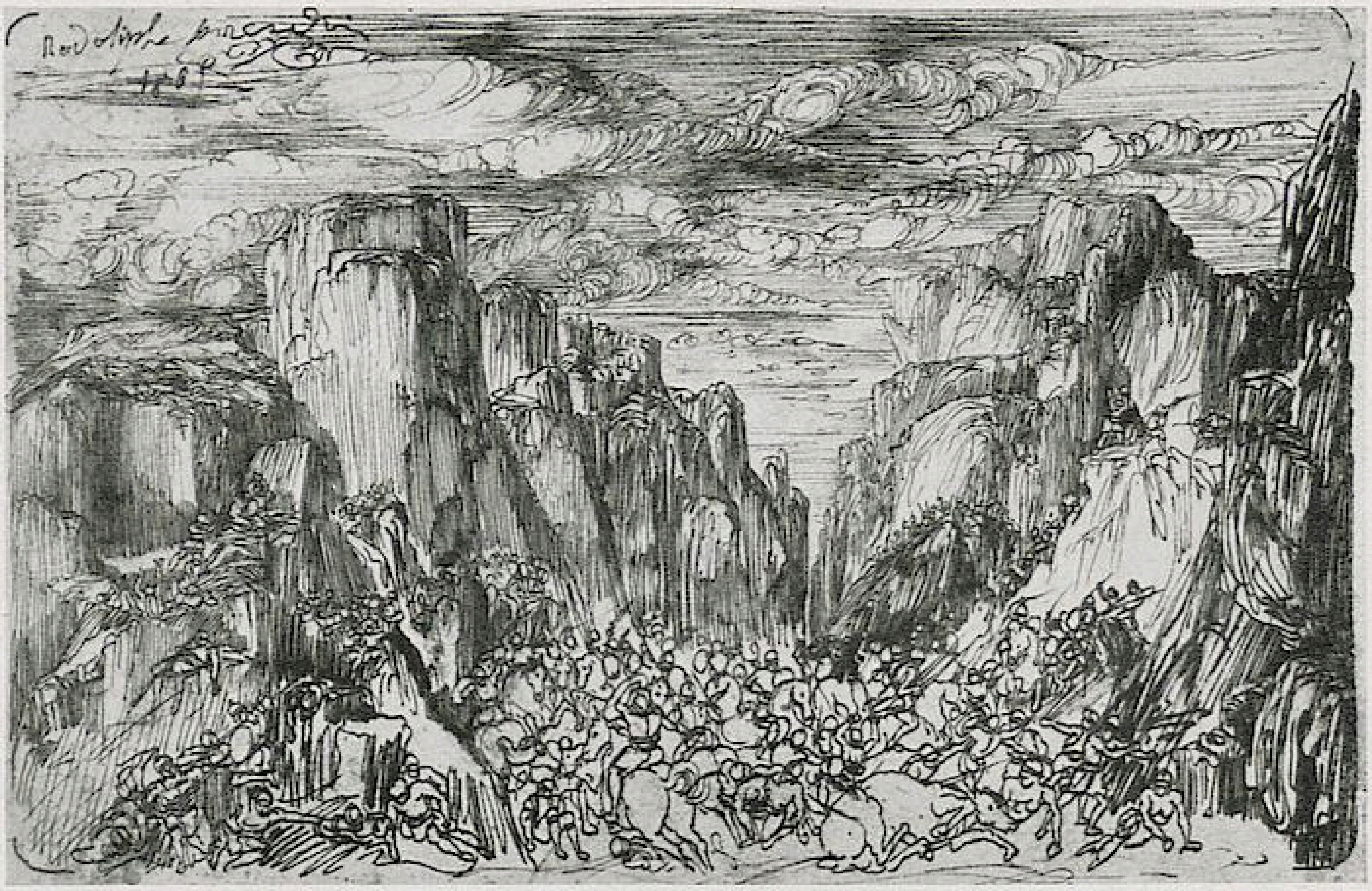
Johann Frerking

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RODOLPHE BRESDIN. COMÉDIE DE LA MORT. RADIERUNG

Staatl. Graphische Sammlung, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



RODOLPHE BRESDIN. FEDERZEICHNUNG

Graph. Kabinett, München

BRESDIN*)

Wer ist oder war Rodolphe Bresdin? Wer kennt sein Werk, weiß etwas von des Künstlers Dasein? Werke könnten von ihm Wichtiges aussagen, aber geben sie sichere Hinweise auf sein Leben? Täuscht das Werk nicht oft über das Leben des Menschen? Gab Carstens seinen Göttern etwas von Verkennung und Leid? Atmet das Werk des schwer kranken Watteau anderes als Frohsinn und Scherz?

Gleichviel! Wichtiger ist uns, was der Künstler geschaffen, als wie er gelebt, wenn auch das, was einer erlebt, ihn und seine Kunst irgendwie beeinflussen wird.

Es gibt viel Zeichnungen, eine ganze Reihe Radierungen und Lithographien Bresdins, aber nur wenige sind in Deutschland. Berlin und Dresden besitzen je sechs, München drei Blätter. Thieme-Beckers Künstler-Lexikon erledigt ihn mit wenigen Zeilen, Singers „Moderne Graphik" bezeichnet ihn mit einem Wort nur als Lehrer Redons. Und doch nennen seine Landsleute, die Franzosen, bei Vergleichen Bresdins mit anderen Künstlern niemand häufiger als unsern Dürer. Was uns wohl sagen soll: „er gehört auch euch". Freilich trifft dieser Vergleich nicht in die Mitte, verbindet nur die „Melencholia" Dürers mit dem Grüblerischen Bresdins und beider rastlose Hingabe zur zeichnerischen Gestaltung auch kleinster Dinge. Im übrigen ist der Maßstab Dürers ungeeignet für jenen. Bei Bresdin nur wimmelt es auf allen Blättern von zartesten Linien, die Bäume, Tiere, Menschen, Geister, Gebirge, Schlösser, Blumen, Wolken, alte Städte, Gräser, Erträumtes, Wirkliches mehr malen als zeichnen, mehr aus dem Schwarzen als aus dem Hellen herausholen. Bresdin schuf immer als Zeichner Bilddickichte, aus denen das gespannte Auge nach und nach Unzähliges löst, was dem Ganzen doch einzigartige Form und Sinnigkeit gibt. Er hat den barmherzigen Samariter, die Flucht nach Ägypten, Wanderer im Gebirge, verzauberte Schlös-

*) Die Kunsthandlung J. B. Neumann in New York, 9 East 57th Str. bereitet seit Jahren einen Katalog des Werkes dieses bis jetzt gänzlich übersehenen großen Künstlers vor; wir verdanken ihr die Vorlagen für die Reproduktionen S. 282 u. 283.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RODOLPHE BRESDIN. GEBIRGSFLUSS. RADIERUNG

ser, orientalische und heimische Landschaften, tiefe gefahrdrohende Schluchten mit ziehenden und kämpfenden Massen, Spelunken mit tristen Gestalten gezeichnet, radiert und lithographiert. In allem ist die gleiche erstaunliche Fülle der „Gesichte", ist Spiel und blutig-ernste Arbeit und tiefe Melancholie um das menschliche Sein. Bresdins Art, aus vielen Dingen ein immer spannendes Bild zu geben, das uns lange beschäftigen kann durch die Fülle des Einzelnen und das einheitliche Zusammenklingen zu einem Tone von unvergeßlicher Klangfarbe mag an Henri de Groux denken lassen. Aber der ist dämonischer, schreckhafter und voll Fratzen. Die Welt Bresdins ist bei aller Düsterkeit oft von Mitleid und Güte. Auch Doré ist ihm irgendwie verwandt in seinen kleinfigurigen Illustrationen. Aber Doré's Gestalten lösen sich mehr von einander ab als die Bresdins, der alles in seinen spinnwebartigen Teppich verwebt und nicht gern herausläßt. Manchmal denkt man auch an Meryon oder auch an den Zeichner Viktor Hugo, auch Cruikshank fällt einem ein; aber dessen zarte Vielgestaltigkeit will mehr Lachen als Staunen und Schweigen, und Bresdin kennt nicht das reine Lachen, kannte nicht die Freude.

Sind die wie mit dem Diamanten geritzten Linien Bresdins technisches Kennzeichen seiner Form, so darf man an Radierer wie Castiglione erinnern, an mehr als einen Niederländer des 17. Jahrhunderts oder auch an unsern freilich geistig ganz anderen Radiererphantasten Staeger. Bresdins geistige Verfassung geht zurück auf Bosch, verbindet sich also mit Ensor und Kubin, die ja beide nichts sehen und geben ohne große Geheimnisse zu berühren. — Aber vorläufig haben wir keine Äußerungen Bresdins zu all diesen Fragen nach Beziehungen, die die Betrachtung seiner geheimnisvoll reichen Blätter erweckt. Eine Radierung Rembrandts hat er besessen. Ein Blatt zeigt ganz deutlich, daß er

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RODOLPHE BRESDIN. DER BARMHERZIGE SAMARITER. RADIERUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Steffano della Bellas Radierungen gesehen, und ich zweifle nicht, daß er sich eine viel größere künstlerische Umsicht auch in den Werken früherer Jahrhunderte zu verschaffen gewußt hat als heute noch erkannt ist. Er muß sich geistig-künstlerisch sehr viel fest erworben haben, trotz seiner „Bohème". Nur ist dies alles nicht seinem Werk abzulesen, weil jede Persönlichkeit von solcher Kraft nur das aufnimmt, was ihr verwandt, was ihre Art zu stärken berufen ist.

Sicherlich liegt nichts näher als zu glauben, ein Künstler, der so fabelhaft minutiös schafft, der solchen Bilderreichtum ins kleinste Blatt mehr verwebt und vergräbt als darbietet, der müsse außergewöhnlich viel freie Muße gehabt haben, müsse durch glückliche Umstände ledig gewesen sein aller Sorgen, denn ohne zäheste dauernde Hingabe entstehen solche Werke niemals.

So weit wir bis jetzt orientiert sind, hat Bresdin ein Leben geführt, so abseitig, so ärmlich, so entsagungsvoll und sicher so schmerzensreich und sorgenvoll wie nur wenige andere Künstler. Keinesfalls aber standen ihm die technischen Mittel zu Verfügung, die wir heute für unentbehrlich zur Herstellung guter Graphik halten. Die längste Zeit seines Daseins hat er sich von Wurzeln und Kommißbrot genährt. Seine Wohnung, wo er sie aufschlagen mochte, bei Toulouse oder Bordeaux oder in Paris, war eine elende Lehmhütte, wie man sie zum Aufbewahren der Feldgeräte benützt, oder es war ein elender Speicher, ein Winkel darin, mit nicht viel mehr als einer Kiste als Bett. Und seine Gesellschaft waren am liebsten Tiere, ein Hase, Vögel, Blumen und Kräuter, die er sich auf dem Boden seiner Wohnungen zu ziehen pflegte, so lange nicht der Hausherr dagegen einschritt.

Freilich wer kann glauben, es wäre ihm immer schlecht gegangen? Hatte er doch so manchen angesehenen Literaten zum Freunde: Banville, Baudelaire, Bouvenne, Fouquier, Courbet u. a. traten für ihn ein, haben frühzeitig über ihn etwas mitgeteilt. Er kann nicht immer mittellos gewesen sein. Der große Maler hat sogar einen Ehrenabend für ihn 1870 veranstaltet, als ihn das Unglück wieder getroffen, und Blindheit ihm jede Arbeit unmöglich machte.

Champfleury hat ihn als Stoff seiner Novelle Chiencaillou behandelt, hat ihn als Bohème unverbesserlicher Art geschildert, hat ihm für sein Leben lang sozusagen ein Mal aufgedrückt, das ihm sicherlich viel Leid, viel Schaden zugefügt hat. Aber trotz allem; Bresdin kann nie müßig gewesen sein nach Art leichtsinniger Bohème. Er hat seine Künstlerehre nie preisgegeben, hat ein Werk hinterlassen, das sich um so mehr sehen lassen kann, je mehr wir erfahren, wie viel er gelitten.

Er ist 1825 in einem kleinen Orte Westfrankreichs geboren, er war wie sein Vater Lohgerber von Beruf. Mit zwanzig Jahren quartiert er sich in einem Pariser Speicher ein und so bald ihn sein Beruf frei läßt, macht er sich ans Zeichnen, Radieren, Lithographieren. In Bordeaux ist Redon sein Schüler, dessen erste Arbeiten ganz denen Bresdins gleichen, thematisch und zeichnerisch. Auch das ein Hinweis, daß er nie so ganz allein, nie ganz verkannt gewesen sein kann. Ein Jude soll seine großen Gaben entdeckt haben; für fünf Franken kauft er dem Darbenden Zeichnungen ab, um sie fürs Vielfache loszuschlagen an Kenner, die glauben Blätter irgendeines noch unbekannten deutschen gotischen Meisters in die Hand bekommen zu haben.

Durch den Verkauf bald dieses bald jenes Blattes in Cafés hat er sich über Wasser gehalten, immer so viel nur erworben, um sein Leben einige Wochen lang zu fristen. Er mag oft Glück gehabt, noch öfter es verschmäht haben, aus starkem künstlerischem Selbstbewußtsein. So erzählt Montesqiou, wie ihm einmal zwei Engländerinnen eine Zeichnung abkaufen wollten für 400 Franken, aber unter der Bedingung, daß er das Schwein, das nach Ansicht der Engländerinnen das Blatt schände, entferne. Bresdin weigerte sich dies zu tun. Der Kauf kommt also nicht zustande, zwei Tage später muß er froh sein für dieselbe Zeichnung 150 Francs zu bekommen. — Eines Tages (1853) bringt ihm ein Bote der Präfektur 400 Franken, „au nom de la Cousine du Tyrann" (der Prinzessin Mathilde) — er soll dafür ein Blatt liefern. — Vier Jahre später erst ist die große Radierung „Der barmherzige Samariter" fertig. Er will sie selbst ins Palais bringen. Aber er ist zu zerlumpt, er wird nicht vorgelassen, ist ein verdächtiges Individuum.

Viel wäre von der ehrenhaften, barmherzigen Haltung dieses Künstlers zu erzählen, liegen doch auch Briefe von ihm vor. Endlich versucht er sein Glück, will es versuchen in Nordamerika. 1871 fährt er endlich nach Kanada. 1876 kommt er mit Frau und sechs Kindern zurück. Arm wie zuvor. 1865 hatte er geheiratet.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RODOLPHE BRESDIN. RUHE AUF DER FLUCHT. RADIERUNG

Staatl. Graphische Sammlung, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

1870 schreibt er aus dem Hospital Necker einen Verzweiflungsschrei. 48 Jahre habe er nun gekämpft — um zu erblinden. Aber er hält aus und schafft, so bald es wieder geht. Bresdin starb im Januar 1885 in Sèvres, wo Champfleury Direktor der Manufaktur geworden war. Auch er folgte seinem Sarge mit Claudel, Braquemond, Boutet. 1886 aber spottete Béraldi in seinem Dictionaire. „Mon rève“ sei „absolument fou“ und der „Bon Samaritain“ sei eine Sträflingsarbeit, im übrigen seien seine Radierungen außerordentlich schlecht. Bald sollte sich dies Urteil ändern, 1908 machte die erste Ausstellung seiner Arbeiten Aufsehen bei den Besten, nun wird er mit Recht zu den genialen Zeichnern gezählt.

Er wußte selbst, was er, was seine Zeichnungen wert. Seine Tochter erzählt, er habe sich von jeder Zeichnung, die er weggab, eine sorgfältige Pause gemacht. Auch uns Deutschen gehört dieser Künstler aus der Heimat der großen romanisch-gotischen Dome. Seine Art und Kunst, sein Sinn und seine Haltung verbindet Frankreich, die Niederlande und Deutschland. Er ist für alle Zeiten nach Sinn und Form würdiger Repräsentant westeuropäischer Kunst. Das wird die große Ausstellung Bresdins, die in New-York vorbereitet wird, in einer Weise dartun, wie das nie zuvor geschehen. Das große Werk aber, das drei Autoren über den Künstler in kurzem erscheinen lassen, wird viele Fragen nach der Herkunft seiner Kunst, ihren Gegnern und Freunden zu lösen, wird Klarheit über das Leben dieses innerlich reich Begabten zu bringen haben, die bisher auch sein bester Biograph Robert de Montesquiou trotz vieler Berichte anderer nicht bringen konnte.

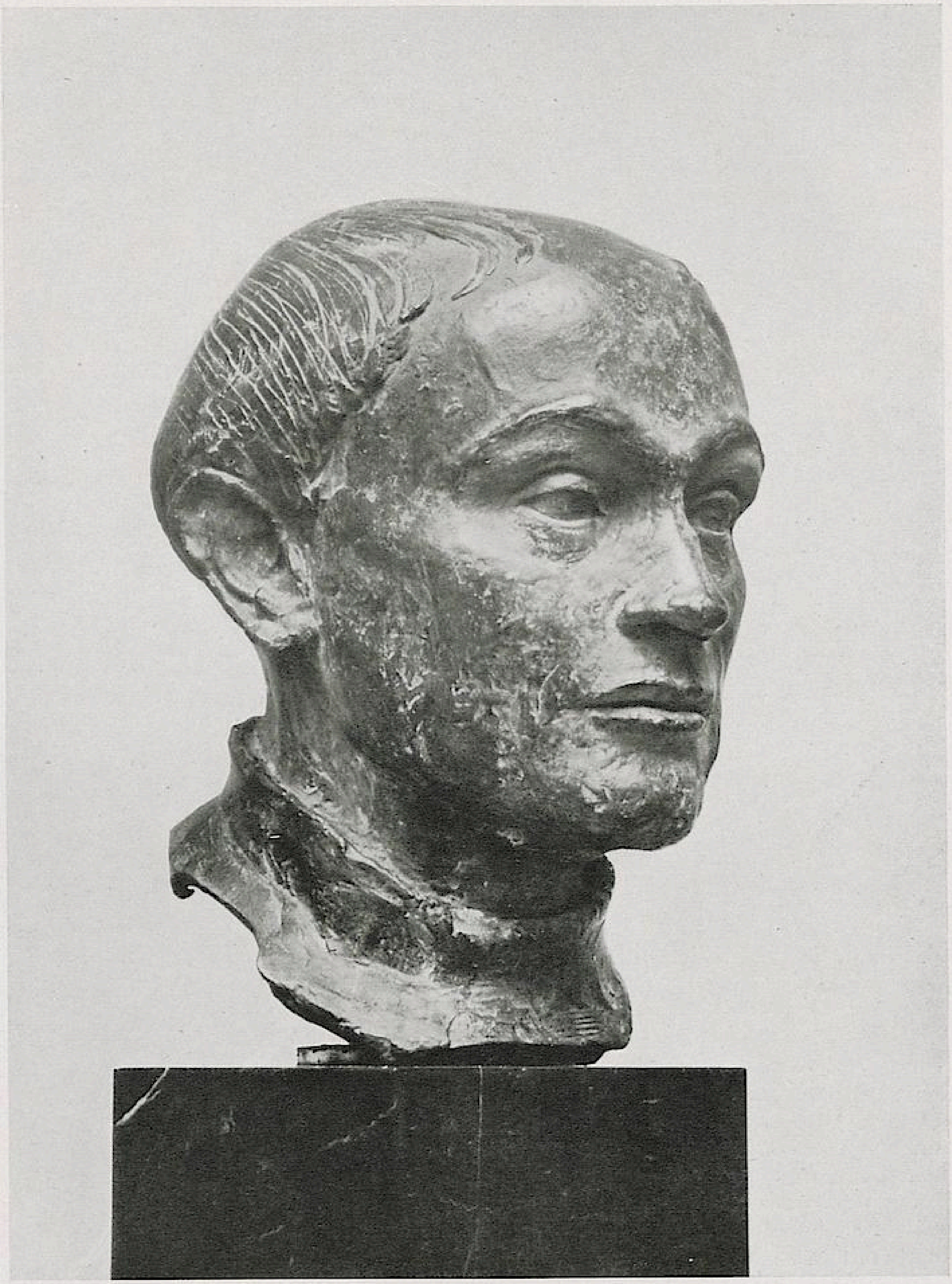
Wiederum wird sich dann das tragische Schicksal eines Gottbegnadeten und Schwergeprüften erschließen. Die Werke, die kaum genügten, um ein elendes Dasein möglich zu machen, werden aufgewogen werden mit Summen, die ebendies Dasein in 60 Jahren nicht einmal nötig gehabt hätte.

E. W. Bredt

R. BRESDIN. LANDSCHAFT. RADIERUNG

Sammlung Professor Graef, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ALEXANDER ZSCHOCKE. PORTRÄTKOPF ERICH HECKEL

Frühjahrsausstellung des Kunstvereins Hannover. Bericht S. 279

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

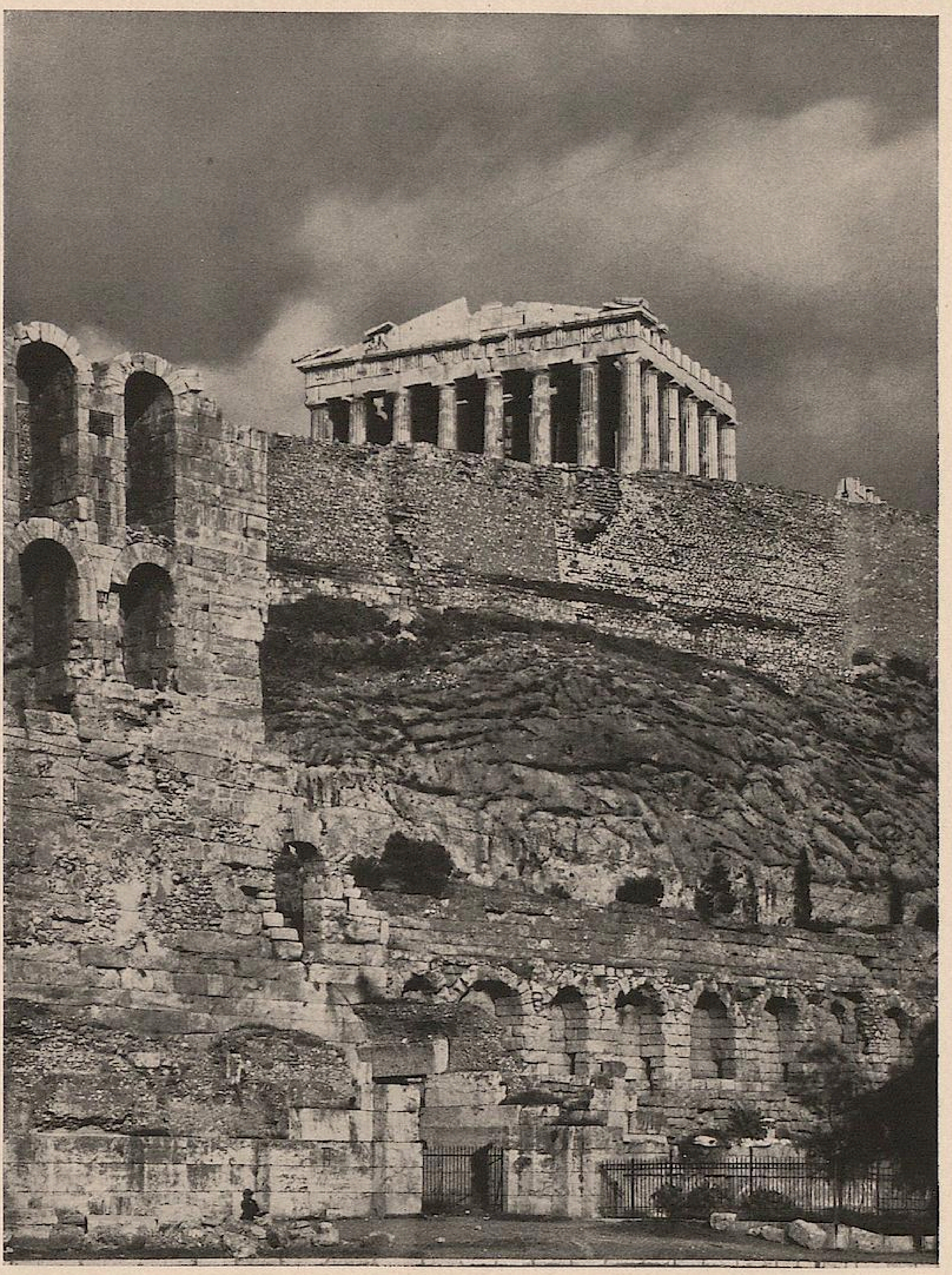
Aufn. W. Hege, Athen

DER WESTFRIES DES PARTHENON

DIE UNTERGEHENDEN WERKE DES PARTHENONFRIESES ZU ATHEN — EIN NOTRUF

Noch heute zieht hoch oben, unterhalb der ehemaligen Decke, an der noch stehenden westlichen Cellawand des Parthenon das einzigartige ein Meter hohe Reliefband der reitenden Jünglinge, erschaffen von Phidias und seiner Werkstatt. — Über zwei Jahrtausende sind darüber hingegangen, ohne daß sie mit ihren wechselnden Einflüssen viel vermochten. Erst in den letzten Jahren sind die Spuren der Verwitterung so sichtbar deutlich geworden, daß ich über den raschen Verfall der herrlichen Bildwerke erschrak, als ich mein Gerüst zum Zwecke photographischer Aufnahmen dort anbrachte. Auf meine sofortige Meldung kamen die Sachverständigen der griechischen Regierung und stehen nun vor dem schwerwiegenden Entschluß, entweder die Werke herunterzunehmen oder eine Überdachung anzubringen. Jedenfalls besteht die Notwendigkeit, sofort zu handeln, um das, was verblieb und wie ein Edelstein aus den verwitterten Stellen herausleuchtet, der Nachwelt zu erhalten. Das „Wie" ist nicht leicht, die griechische Regierung ist arm! Es ist nicht nur die Gefährlichkeit des Herunternehmens, es sind Teile so porös, daß schon die leisesten Berührungen ganze Partien lösen würden. Und selbst bei der Verwirklichung dieser Arbeit, wo sollen die Werke Aufstellung finden? Es müßte ein Museum eigens zu diesem Zwecke erschaffen werden! Ja, und wenn sie oben bleiben, vielleicht überdeckt, dann bekommt die klassische Ruine eine moderne Materie „Glas" als Dach. Und den Wandelgang schützen mit einer rekonstruierten antiken Decke? Das würde die sowieso schon für das Auge von unten her schwer zugänglichen Figuren ganz in Dunkelheit hüllen. Gewiß, das gliche dem früheren

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



TEILANSICHT DER AKROPOLIS MIT DEM PARTHENON

Aufnahme Walter Hege, Athen

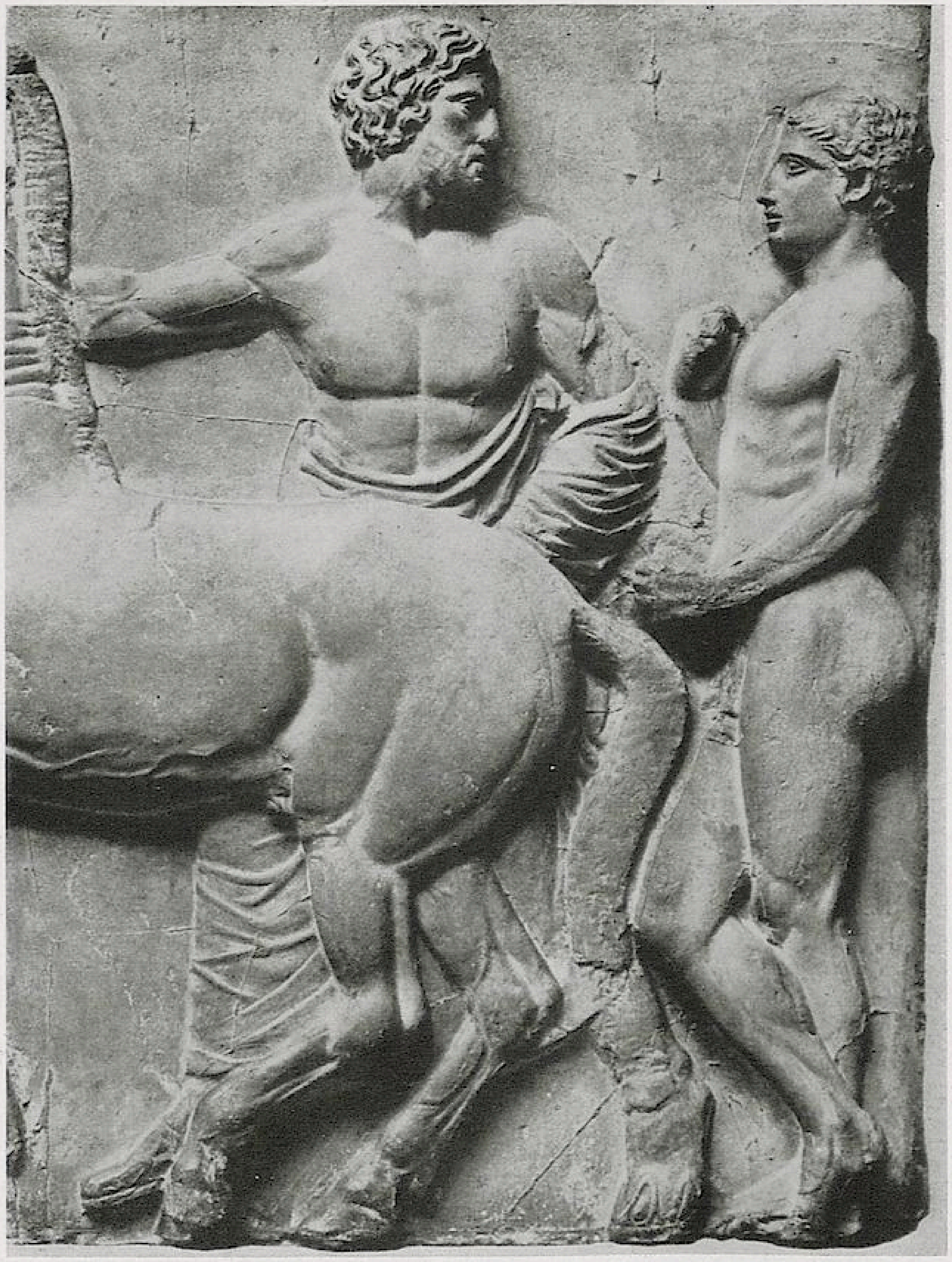
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Aufn. W. Hege, Athen

AUS DEM WESTFRIES DES PARTHENON. DETAIL. NACH GIPSABGUSS

(S. auch Abb. S. 295)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OBEN: NACH GIPSABGUSS. UNTEN: HEUTIGER ZUSTAND. AUFN. W. HEGE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OBEN: HEUTIGER ZUSTAND. UNTEN: NACH GIPSABGUSS. AUFN. W. HEGE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

AUS DEM WESTFRIES DES PARTHENON. HEUTIGER ZUSTAND

Aufnahme Walter Hege, Athen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

AUS DEM WESTFRIES DES PARTHENON. HEUTIGER ZUSTAND. (s. auch Abb. S. 289)

Aufnahme Walter Hege, Athen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

NACH DEM GIPSABGUSS (vgl. S. 295)

eines großen Schicksals. Die Bautätigkeit dieses, in seinen Resten noch heute bestehenden Tempels begann nach dem siegreichen Perserkrieg unter der Regierung des Perikles, mit dem Phidias, der oberste Bauherr und leitende Bildhauer, eng befreundet war. Die Architekten waren Iktinos und Kallikrates; das Material lieferte der Marmor des Pentelikon. In einer Zeit von ungefähr zehn bis fünfzehn Jahren entstand dieses gewaltige Werk mit seinem reichen und hochwertigen Schmuck. Eine unerhörte Leistung! Man bedenke: 62 große, 36 kleine Säulen, 50 überlebensgroße Statuen für Giebelfelder, 160 m flaches Friesrelief, 92 Metopen am Außensims, darstellend den Kampf der Athener unter Theseus gegen rohe versinnbildlichte Gewalten, und auf der Nordseite die Zerstörung Trojas. Ferner schuf Phidias selbst das 12 m hohe, nur noch in kleinen Kopien erhaltene Goldelfenbeinbild der Athena für die Cella.

Zustand; doch damals waren diese Darstellungen weniger für den Betrachter erschaffen als für die Gottheit, der sie geweiht waren. Hinzukommt, daß diese Friesgestalten damals auch eine einfache Farbgebung schmückte; Spuren von Rot und leuchtendem Grün lassen sich heute noch feststellen. Wie dem auch sei, eines ist gewiß, die Notwendigkeit sofortigen Handelns. Das ist die schwere Entscheidung, vor die sich jetzt eine Regierung gestellt sieht, welche wohl die Werke gut erhalten möchte, aber in ihrer Absicht durch ihre schwere wirtschaftliche Lage außerordentlich gehemmt wird. Vielleicht wird dann die Welt einem Lord Elgin dankbar sein, der die schönsten dieser Werke nach London schleppte, sie wohl raubte, aber doch dadurch vor dem letzten Vergehen bewahrte. Wer die Werke vor einem Menschenalter sah, hatte, wie die ersten Gipsabgüsse lehren, ein von der Zeit und der mutwilligen Zerstörung ziemlich verschont gebliebenes Kunstwerk vor Augen. Manches ist unwiederbringlich verloren; aber aus den vorhandenen Bruchstücken leuchten jene erhaltenen Stellen heute noch so, wie sie vor Jahrtausenden der Meißel verließ. Und gerade deshalb ist ihr Strahlen so wunderbar und ergreifend schön, weil Wetter und Zeit um sie herum unerbittlich Herrlichstes, von Menschenhand Geschaffenes zerstörten.

Die Geschichte des Parthenon, des vollendetsten Kunstdenkmals des Altertums, ist die Geschichte

Vielleicht blieb das Bauwerk in diesem Zustand, wie es anläßlich der großen Panathenäenfeier 438 v. Chr. eröffnet wurde bis etwa ins fünfte Jahrhundert n. Chr. Da wurde es zu einer christlichen Kirche umgewandelt, verlor die Decke, die Cella erhielt ein Tonnengewölbe, Säulen in der Cella wurden umgeordnet, der Haupteingang von Osten nach Westen verlegt und die Wände mit christlichen Malereien bedeckt. Im Jahre 1204 wurde der Parthenon römische Kirche und 1460 türkische Moschee und erhielt ein Minarett. 1687 wurde Athen durch den in venezianischen Diensten unter Morosini stehenden Grafen Königsmark besetzt, und die Türken, die sich auf der Akropolis verschanzt hatten, wurden belagert. Ihr Pulvervorrat war im Parthenon; dadurch wurde dieser das Ziel der venezianischen Geschosse. Am 26. Sept., 7 Uhr abends, warf ein Leutnant die Bombe, die das bis dahin noch vollständige Bauwerk verwüstete und ihm den heutigen Anblick gab. —

Nun setzt die traurige Geschichte der Beraubung des Parthenon ein. Morosini als Erster wollte als Siegeszeichen Großfiguren des Westfrieses

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

AUS DEM WESTFRIES DES PARTHENON. HEUTIGER ZUSTAND

Aufnahme Walter Hege, Athen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

nach Venedig bringen; jedoch beim Abnehmen rissen die Seile und die Bildwerke zerbarsten. 1688 wurde der Parthenon wieder eine kleine Moschee, 1787 kamen einige Skulpturen nach Frankreich. Aber dann erst kam die große Entführung durch den englischen Botschafter Lord Elgin, der sich einen Erlaubnisschein der türkischen Regierung „Zur Fortschaffung einiger Steinblöcke mit Inschriften und Figuren drauf" sicherte. Mit Hunderten von Arbeitern unter Leitung des Malers Luserie und einem bedeutenden Kostenaufwand kam der größte Teil der Giebelfiguren und das Meiste des herrlichen Frieses nach England, wo alles 1816 durch Parlamentsbeschluß angekauft wurde und ins Britische Museum kam. Vielleicht ist hier beim Herunternehmen noch manches zerstört worden, wer weiß es?

Noch immer hat das Bauwerk keine Ruhe bekommen; die Amerikaner haben zur Restaurierung und zum Wiederaufbau der von Morosini umgeworfenen Säulen Geld gestiftet. Zuerst sollten nur die antiken Steine aufgerichtet werden, eine Arbeit, die sich schon jahrelang hinzieht. Doch ergab sich, daß längst nicht mehr alle Steine und Säulentrommeln vorhanden waren, und nun werden neue, glatte, kalt bearbeitete Steine zu den alten, von der Zeit zerfressenen hinzugefügt: Ein Gegensatz, den jedes schönheitsliebende Auge nicht ohne Schmerz empfindet. Freilich, die unerbittliche Zeit, welche zerstört, verlangt oft Stützen, um den Verfall aufzuhalten; doch kann etwas Gutgemeintes auch eine Zerstörung sein! Und ob dem erwähnten Fries nicht Ähnliches bevorsteht? Die meisten Platten sind in London, 22 Platten im Akropolismuseum, 3 sehr zerstörte an der Südwand der Parthenoncella, während der Westfries fast in seiner Gesamtheit sich noch am Bauwerk befindet und eben jetzt über sein kommendes Schicksal die Entscheidung herausfordert. Man will heute Ehrwürdiges, Seltenstes erhalten; aber Rodin hat recht: „Restaurierung ist Tötung des Letzten, was herüberweht aus der Zeit wahrsten Künstlertums; unsere Kathedralen sind zum Teil dadurch zugrunde gerichtet." Und Viktor Hugo geht soweit, die zerstörenden Kräfte der Zeit als Künstler zu bezeichnen. Möge alles, was zur Erhaltung getan wird — und sie ist hier mehr nötig als anderswo — mit der Ehrfurcht und Liebe geschehen, die jene Kunstwerke fordern.

W. Hege, Athen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MARIA CASPAR-FILSER. IM PARK

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MARIA CASPAR-FILSER. FRÜHLING IN DER STADT

MARIA CASPAR-FILSER

EINE STUDIE ZUR ZEITKUNST

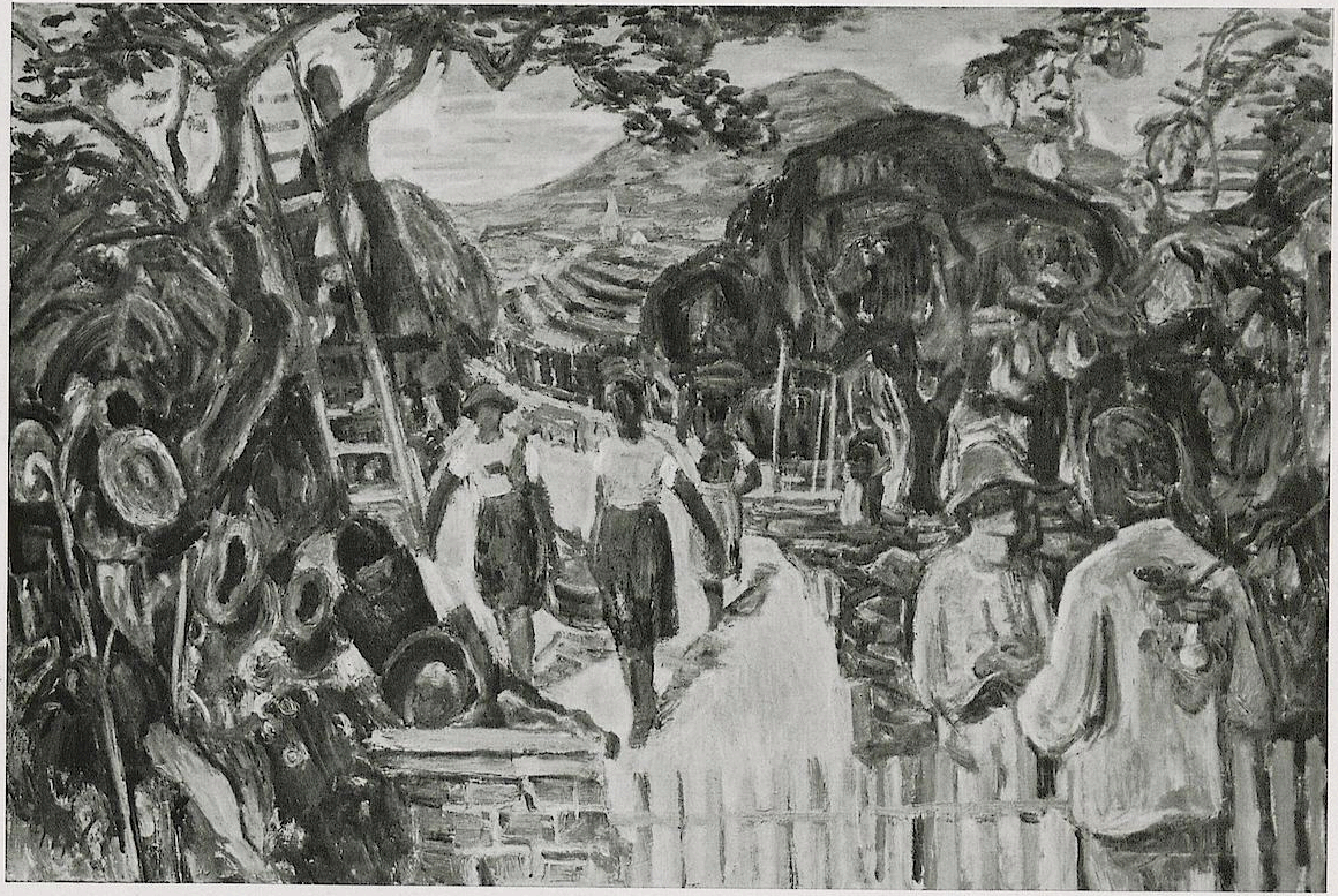
Wer die Entwicklung des Künstlertums der Frau Maria Caspar-Filser gesehen hat, wie es wurde und wie es jetzt wieder mit der reichen und stetigen Verdichtung seiner Werke in den Ausstellungen der Galerie Caspari in München und der noch größeren, vom Museum der Stadt Ulm veranstalteten vor Augen kam, der hat an dem Erlebnis des stillen und sicheren Triumphes wirklicher Kunst teilgenommen. Seit etwa zwanzig Jahren, seit dem Anfang der neuen Kunstbewegung ist die Kunst dieser Frau in München herangewachsen, hat, immer gespeist von der Natur, gegenüber der älteren Naturmalerei einen neuen Natursinn erkennen lassen, hat sich selbstsicher von modischen Halbwerten freigehalten und ist zu dem Begriff der künstlerischen Persönlichkeit geworden, den der Name Maria Caspar-Filser heute in unserer deutschen Kunst als eine ganz eigenständige Potenz bedeutet.

Wenn es nach den Schlagworten in dieser Zeit gegangen wäre, hätte der Natursinn in der neuen Kunst den geringsten Anteil haben dürfen. Aber der Instinkt des eigentlichen Künstlertums setzt sich dagegen aus sich selber fort und gerade bei dieser Künstlerin behielt er seine ganz seltene Ungebrochenheit. Man hat in diesen Ausstellungen wieder Besucher gesehen, welche nicht nach Richtungen laufen und dabei mit halbem Glauben heftig Thesen vertreten. Naturkraft zeigt sich wieder als letztes Band des Verständnisses. Aber dieses Verständnis läßt sich immer durch Schätzung besser ausdrücken als durch Thesen, weshalb selbst

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MARIA CASPAR-FILSER. OSTERLANDSCHAFT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MARIA CASPAR-FILSER. OBSTERNTE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

kleine Gehirne, thesenhaft verbündet, heute der freien Kunst mit Wort und Meinungsbildung Abbruch tun konnten, bis sich dann das ungeschriebene große Sinngesetz der Kunst im Gang der Zeit wieder unbesieglich durchsetzt. In dieses Streites ungeschriebener Größe gegenüber der logischen und mechanischen Verkümmerung liegt die Bedeutung der Gegenwart und der Preis der Zukunft und nicht zuletzt auch das „Problem München". Die geflissentliche Feindschaft gegen die freie Kunst, die unsere Gegenwart kennt, wird dabei nicht nur von einer sozial angewandten und formalisierten Kunstgewerblichkeit propagiert, welche den schöpferischen Überschuß nicht erträgt und ihn wie einen Luxus betrachtet. Auch in der freien Kunst selber gibt es eine Entwicklung, die gegenüber der naturhaften und blutvollen Rassigkeit etwa eines Corinth auf einen starren Akademismus und auf eine zugleich empfindsame und harte Sphäre neuer Gesellschaftsbildkunst hinarbeitet. Die Zeit steht noch in diesem Kampfe, man hat von hier aus Einflüsse auf München versucht, die hier keine wahren Wurzeln haben, und man sucht geflissentlich eine andersartige deutsche Kunstentwicklung in der augenblicklichen Schätzung herabzudrücken. Der naive Kunstfreund, wenn immer er für das Blühende einer künstlerischen Aktivität aufgeschlossen ist, wie sie sich in der Münchner Künstlerin Maria Caspar-Filser offenbart, weiß wenig von diesen kunstpolitischen Gegensätzen. Aber man muß davon sprechen, wenn es sich um die Feststellung des zeitgenössischen Wesens eines Künstlertums handelt, und gerade hier handelt es sich darum, obgleich oder weil die Bilder dieser Frau so voraussetzungslos aus dem aktiven Naturgefühl der Zeit hervorgehen.

Landschaften, Stilleben, Blumenstücke, Zustandsbilder mit Menschen im Freien und im Interieur, was haben sie heute für einen künstlerischen Sinn? Man kann mit einer Frage antworten: wie war es heute möglich, daß etwa Corinths Walchenseebilder, Zufälle einer malerischen Verortung, sich als einer der wichtigsten künstlerischen Werte der Zeit festsetzen konnten, daß die Malerei in diesen Bildern wie durch Herzgefäße geht, aus denen die Zeit ihren besten Pulsschlag her erfühlt? Auch Maria Caspar-Filsers künstlerisches Schaffen lebt in diesem gleichbestimmenden Pulsschlag, der mit der Anschauung ein Plus von Fühlung verbindet. Sind es Zufälle, daß ihre Landschaften in Schwaben, in Italien, in Oberbayern, am Meer, am Bodensee, immer wieder zuletzt in Schwaben mit Park und freier Weite bei Baldern und aber auch in München im Akademiegarten entstanden sind und das Merkmal von örtlichen Daten haben? Es sind Zufälle oder nicht; das Funktionelle der Kunst liegt nicht im Stoffe, auch dann nicht, wenn nicht die „reine Landschaft", das reine „Ding an sich" gemalt wird, sondern ihre Differenz, ihre verortete Eigenart, welche gerade die rassig differente Eigenart im Künstler hervorruft. Die Kunst dieser Frau ist ganz und gar rassig different. Und während sich das Uniforme in unserer Zeit bereits wieder aufzuheben scheint, ergreift das Differente immer wieder und immer mehr Platz. Man kann gerade bei dieser Frau die prinzipielle Unterscheidung sohin aussprechen. Kunst ist wie die Differenz der Natur selber und bei ihrem Schaffen nun ist das Gefühl der freien und weiten Möglichkeit dadurch prächtig. Schmucksinn der Farbe ist Reichtum der Möglichkeit, die nicht illustriert, sondern in der Vielheit um so freier, mit dem Stoffe um so unstofflicher wird. Es ist wie ein Schaffen durch Aufheben des Dinglichen. Die Landschaft ist einfach wie ein Puls der Anschauung, eine Fügung, die darin besteht, ein jahreszeitlicher Überschuß vom Beständigen, die Entwicklung aus der langsameren Empfindung in den aktiveren Augenblick, ein Übergang aus der älteren Stimmung in die neue Konkretion. Das ist vielleicht der Sinn unserer Naturmalerei bei den Besten, ein starker Fortgang in die große Empfindung des naiven Zustandes, eine werthafte Umsetzung in eine beständigere farbige Korrespondenz gegenüber der mehr noch technischen Beweglichkeit des Impressionismus. Während sich die bürgerliche und besonders die soziale Tendenz trotz ihrer Hartnäckigkeit der künstlerischen Behauptung immer mehr ins kahl und eng Struktive, ins künstlich Schöne oder ins willkürlich Verschärfte wendet, rettet die Natur jenes Plus von Wesensempfindung in der Zeit, das wie Zufälle, wie ein Nebenbei erscheint, und das dann doch, wie es sich bei van Gogh bewiesen hat, als mit dem Herzen und mit der Wesenheit einer Zeit so zusammen erkannt wird, wie das Rätsel einer fließenden Schöpfung, in welcher jeder neue Zeitraum zugleich augenblickhaft und beständig wird. Es scheint heute eine paradoxe Schicksalsfrage

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MARIA CASPAR-FILSER. UNTERM CHRISTBAUM

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MARIA CASPAR-FILSER. VILLA IM GARTEN

zu sein, daß man sich auf ein kahles Zentrum von Kunstbegriffen zurückzieht und daß doch die Kunst, die einen glücklichen Erdenrest in sich versteht, die Zukunft in sich hat. Dieser Rest ist der Kern der Poesie in der Kunst; und diese Poesie ist in tendenzloser rein malerischer Kraft die heute fast einzigartige Auszeichnung dieser Künstlerin. Sie greift mit ihrer Ursprünglichkeit in das Wesentliche gesamter Kunst über, ohne ihr eigenes Gebiet zu verlassen. Es ist auch das beste aktive Sinngefühl unseres Zeitpunktes.

Kunst dieser Art kann nie genug haben; hier gibt es keine abschließbaren Resultate, sondern jeder Augenblick ist wieder neu und heischt Erfüllung. Das gibt auch die Psychologie des selten unermüdlichen Schaffens dieser Künstlerin. Es erklärt ebenso die Tatsache, daß der Beschauer dieser Bilder immer wieder mit einer Überraschung neu erfaßt werden kann. Sie haben etwas von dem kreatürlichen Plus der Veränderung in ihrer Darstellung. Der Fortschritt wächst dabei nicht nur vom Jugendlyrischen zur positiven Lebensfülle, sondern das Formhafte wird im Fortschritt zugleich immer wieder wie in einer neuen und größeren Jugend- oder Keim-Mitnahme gespannter. Es findet ein Austausch der Proportion der Kräfte statt, in welchem das Bild, indem es sich aus dem Einzelnen der landschaftlichen Erzählung in gesamte Schmuckkraft vergrößert, sich zugleich im Willen und Müssen gespannter verjüngt. Die Landschaften haben zuerst in der Jugend mit der Entwicklung des persönlichen und deutschen Kunstsinnes die vielteilige und motivierte Sehnsucht zur Naturnähe, diesen lyrischen und dinglichen Zustand, der in der Jugend überwiegt, bis dann mit der Reife immer mehr der Keim einer Erwartung, einer Zukunft, eines eigentlichen Lebenssinnes in sich selber rege und formhaft wird, der ganz im Augenblick entsteht. Der Augenblick objektiviert sich, aber so, als ob er nun erst immer völliger eine weitere Schaffbarkeit aus den empfinderischen Sinnen in sich hätte. Der Augenblick ist reine und gesättigte Spannung

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MARIA CASPAR-FILSER. SESTRI LEVANTE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

für die Dinge und in beidem ruht das schauend schaffende Leben der Malerei. Die Art, wie die Kunst dieser Frau zu ihrer Reife kommt, ist von einer genuinen künstlerischen Vorbildlichkeit.

Die Ausstellungen ihrer Bilder sind von einer farbig schweren Konkretheit, von einer wachsenden Räumlichkeit und zugleich aufhebenden Blumigkeit, von einem blühenden Sinn der Erde, der für blasse ästhetische Bedürfnisse etwas Angreifendes hat. Gegen die ästhetische Bedenklichkeit arbeitet das Starke, das in der Naturkraft ist, wie ein Protest. Die Natur schafft ohne Ruhe gegen das Künstliche, während sich der Geist häufig und heute besonders gerne eine künstliche Falschheit gefallen läßt. Merkwürdig ist, daß gerade bei einer Frau als Künstlerin heute diese Erkenntnis so viele gegenwärtige Bedeutung erlangt.

Dabei ist diese Naturkraft aber durch Erfahrung und wissende Lebendigkeit voll von einer in sich selber gründenden Zucht. Die Poesie der Malerei denkt in Farben. Farben fließen aus der Kraft der angeschauten Dinge, und je mehr diese Anschauung groß und innerlich schmuckhaft wird und mit einem Maß heranwächst, das über die Dinge hinweggreifend sie in der größeren rhythmisch-dynamischen Fügung einbehält, desto stärker wird das neue Bildgefühl. Das ist in kurzen Worten die Entwicklung der Landschaftskunst von Maria Caspar-Filser. Die Stilleben und Blumenstücke stehen in einem bestimmten Verhältnis zu dieser Entwicklung. Indem das Kreatürliche und Blumige aus der Landschaft wie ein innerlich und aktiv bedingtes Maß eines Überschusses frei wird, gewinnt es eine selbständige Bildform, die in der Freiheit des Blumenbildes, wie in einer freien Begegnung von Natur und Schmucksinn, Tatsache wird. Es ist eine künstlerische Tatsache, die eigentlich noch nicht genügend erkannt ist, daß besonders das Blumenbild in einem Wesensverhältnis zum Zeitsinne steht. Was die Pracht eines Teppichs in einfacheren Daseinsformen für den Lebenssinn war, das hat sich heute in dem Rahmen des Blumenbildes verdichtet und zu einem Quellpunkte für das Auge zusammengeschlossen. Auch die gesellschaftlichen Bilder im Freien, Figuren im gehobenen Landschaftssinne eines Parkes, haben eine Bestimmung gleicher Art. Das Erlebnis der Natur wird mehr abgetrennt vom Natürlichen, es erhält eine Konstante in sich selbst, es wird ebenfalls teppichhaft, es wird wie bei Corinth zu einer gesellschaftlichen Spiegelform. Frau Caspar-Filser hat heute, wo die Gobelinkunst wieder neue Bedeutung erhalten hat, noch keine Gelegenheit gefunden, die Kraft ihres gesellschaftlich wirkenden Bildsinnes in einer solchen neuen Aufgabe zu erproben. Es ist die alte Erfahrung, daß die Zeit zwar einen neuen Sinn für eine neue Bildform oder Technik wieder öffnet, daß man aber dann bei halben Entschlüssen gerne stehen bleibt und mehr das Ältliche oder Nachahmerische als das Ursprüngliche zu Leistungen heranzieht. Unser offizieller Kunstbetrieb pflegt von solchen Halbheiten zu leben.

Schließlich — und das ist eine feine und innere Konsequenz — geht der Natursinn gewissermaßen in sein Gegenteil über. Der Gewinn der Poesie ruht in sich selber, die Realität des Schauens wirkt gleichsam märchenhaft und bei aller vermehrten Gegenständlichkeit wie ein einmaliger glücklicher Aufenthalt. Das ist das Bildgefühl in den Weihnachtsbildern, in der Realität des Christbaums und der glücklich beharrenden Welt, die etwa auch Kalckreuth gekannt und gemalt hat. Alle Bilder selber wieder werden dinglich tragende Formen für ein sehendes Auge. Die Dinge wollen nicht mehr beherrscht sein, sondern einer glücklich gelösten Anschauung dienen. Es ist etwas besonders Deutsches in diesem jeweilig gelösten Ende eines künstlerischen Tuns.

Konrad Weiß

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEF WEISZ. JOHANN SEBASTIAN BACH-MASKE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MEIN WEG ZUR PLASTIK

Die schicksalschwere Unerbittlichkeit des Weltkrieges wies mich als den Anfänger in die Bahn der Schwarz-weiß-Kunst. Die drei Jahre meines Feldlebens auf beiden Fronten haben in der Macht ihres Erlebens mein graphisches Werk: Die Apokalypse des Johannes, vorbereitet. Schon in das Jahr 1916 fiel für mich das gewaltigste und zugleich erschütterndste Schauspiel des Krieges, die Brussilow-Offensive. Man stelle sich vor: die noch völlig genesishafte Landschaft des russischen Sandes mit den darin ebenso maßlos verschwendeten Sümpfen, und auf diesem gierigen Boden wochenlange Schlachten in einer asiatisch wahnwitzigen Verschwendung an russischen Truppen! Der alles betäubende Lärm der heißen Tage, das markerschütternde Wehklagen der Verwundeten durch die hellen Sommernächte und schließlich noch der uns alle zur Verzweiflung bringende Leichengeruch, sie haben die erschreckenden Gesichter der Apokalypse in mir wach gemacht! Ende 1919 war dann diese düstere Folge von 27 Holzschnitten fertiggestellt, aber zugleich war mir damit auf lange hinaus alle Spann- und Schöpferkraft genommen.
Ich trug mich mit der vergeblichen Hoffnung, die mit der Apokalypse erlangte Höhe nicht nur zu halten, sondern womöglich noch zu übertreffen. Dabei sank aber, durch vielseitiges Irren, die geschwächte Schlagkraft nur um so schneller. War die Apokalypse durch den Krieg, sein Ende und seine furchtbaren Folgen von einem völlig wahr erlebten Thema getragen, so war dies gegensätzlich in allen folgenden Arbeiten nur mehr ein mühsam Ersonnenes. Viel zu spät erkannte ich, daß ich aus einer Zeit stärkster eigener Gestaltung zum überzeugungslosen Illustrator gesunken war.
Der Abschluß meiner ersten künstlerischen Epoche war vollzogen. Zu ganz neuem Beginnen war der Boden nach so überaus fruchtbaren Schöpferjahren immer noch viel zu müde; ich mußte ihn weiter Jahr um Jahr mit Mißerfolgen düngen, bis er den Keim zu neuem Schaffen warm und hoffnungsvoll in sich aufnehmen konnte.
Doch lag dieser Keim längst in der schützenden Hülle handwerklichen Könnens. Ich hatte nach der Schulentlassung eine einjährige Lehre als Goldschmied durchgemacht. Wäre meine künstlerische Entwicklung nicht in die Kriegszeit gefallen, so hätte ich wohl bestimmt von Anfang an den Weg zur Plastik gefunden.
Wollen wir ihr nun nahetreten, so müssen wir begreifen, daß sie aus der Mutter Architektur geboren, daß sie aber, entgegen dieser, ein Bauen nach innen zu nennen ist, ein Gestalten aus dem Barbarischen des ungeformten Klotzes, in die Formvollendung einer in sich ruhenden Erhabenheit. Aber um diese klare Einsicht habe ich doch lange gerungen. Es war ja selbstverständlich, daß die Arbeit der ersten Jahre nichts anderes als nur graphische Plastik sein konnte. Es fehlte eben noch dieses für eine Sache völlige Entschiedensein.
Wenn ich diesen harten und ebenso gefahrvollen Weg als Autodidakt ging, so blieb ich dabei doch frei von Anmaßung; denn soviel ich mich auch umsah, ich konnte nirgendwo in der Gegenwartskunst die Überzeugung finden, daß mir durch einen mich anvertrauenden Meister der Weg leichter gemacht würde. Ich suchte durchaus nach einem Lehrmeister, doch nicht nur im Handwerklichen, was mir ja gar nicht schwer fiel, sondern in dem Erforschen der plastischen Gesetzmäßigkeit. Doch bewiesen mir hier die vielen Ausstellungen, daß diese Gesetzmäßigkeit in der Gegenwart nur eine sehr schwache Sprache redet, daß ein nur allzu vorherrschender subjektiver Gehalt die unwandelbare Klarheit plastisch-objektiven Gestaltens erdrückt, und so blieb ich auch weiterhin allein.
Doch drängte jetzt der Ernst der Arbeit zu einer Entscheidung, denn die langsam wiedererstarkte Kraft fühlte bereits die Lust am Kampf aus Überzeugung!
Und die Wende kam! Doch war es nicht die bildende Kunst, die dazu den Anlaß geben sollte, sondern ihre klare und große Schwester: Die Musik! Es kann dies um so weniger überraschen, als die Gegenwart bei dem Chaos in ihrer künstlerischen Erziehung tatsächlich keinen freien Weg mehr zu weisen vermag, und nur so wird es auch verständlich, daß ich in meinem Verlangen nach objektivem Ge-

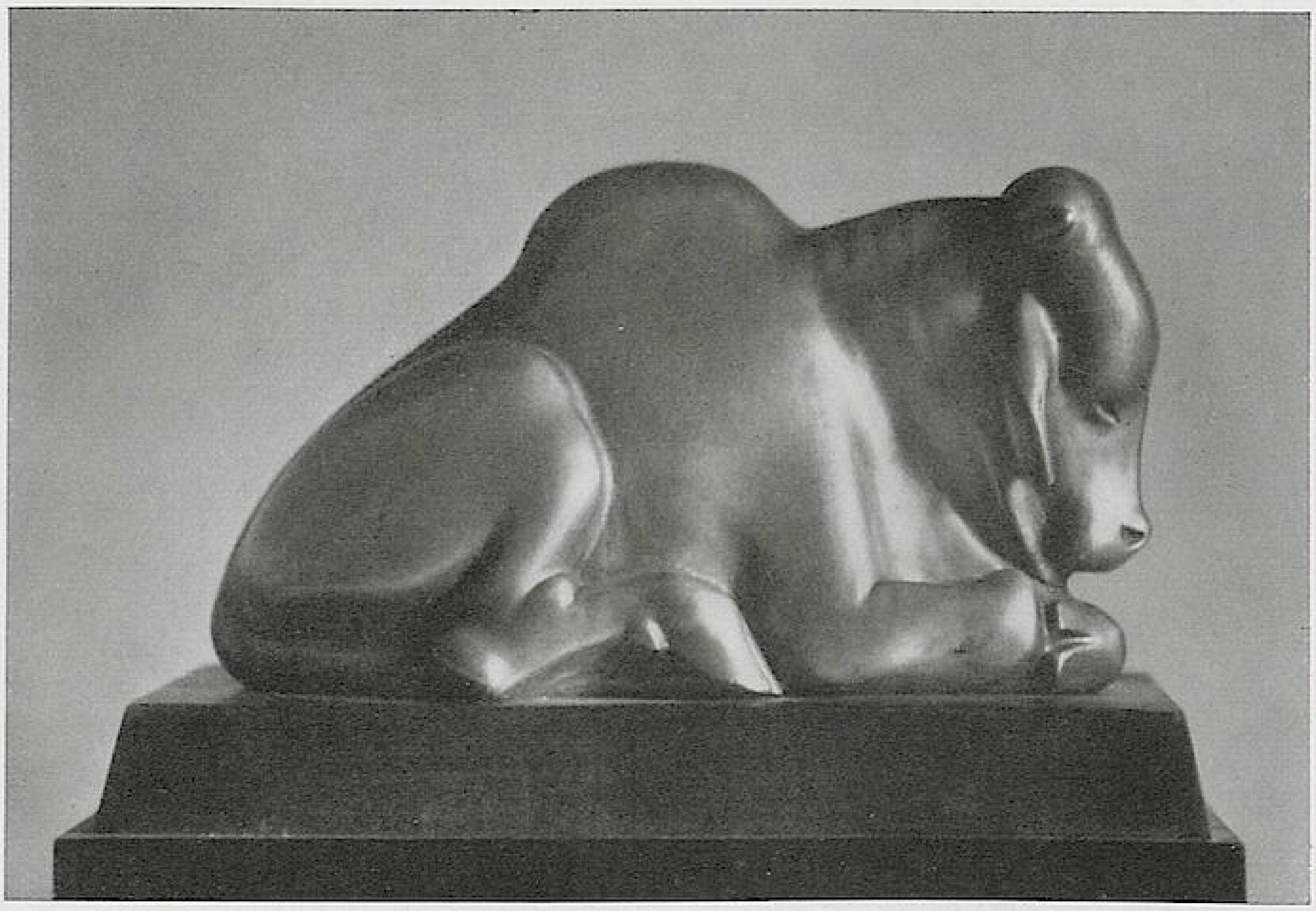
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEF WEISZ. JOHANN SEBASTIAN BACH-DENKMAL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEF WEISZ. JOHANN SEBASTIAN BACH-MASKE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JOSEF WEISZ. ZEBUSTIER

stalten zu der kristallklaren und mathematisch-gesetzmäßigen Musik Joh. Seb. Bachs kommen mußte. In ihr liegt das Universum, das uns, als das Geheimnis aller wahren Schöpfung, den Sinn zu schöpfen aus tiefer Gläubigkeit lehrt und die Notwendigkeit der Gestaltung auf ein Fundament kühler Gesetzmäßigkeit stellt.

Mußte ich da nicht mit jauchzend frohen Händen an ein Vorbild fassen, das wahrhaft auch für den Plastiker geschaffen, immer schon und durch Jahrtausende in Stein oder tönern lebte und weiter leben wird? Ein klingendes mathematisches Gesetz, das allezeit durch die Menschen und ihre Schöpfungen geht, das wir in seiner Unwandelbarkeit erkennen von Ägyptens Pyramiden und Tempeln über frühgriechische Kunst zur Gotik Frankreichs und Deutschlands und kristallisiert dann in Bachscher Musik.

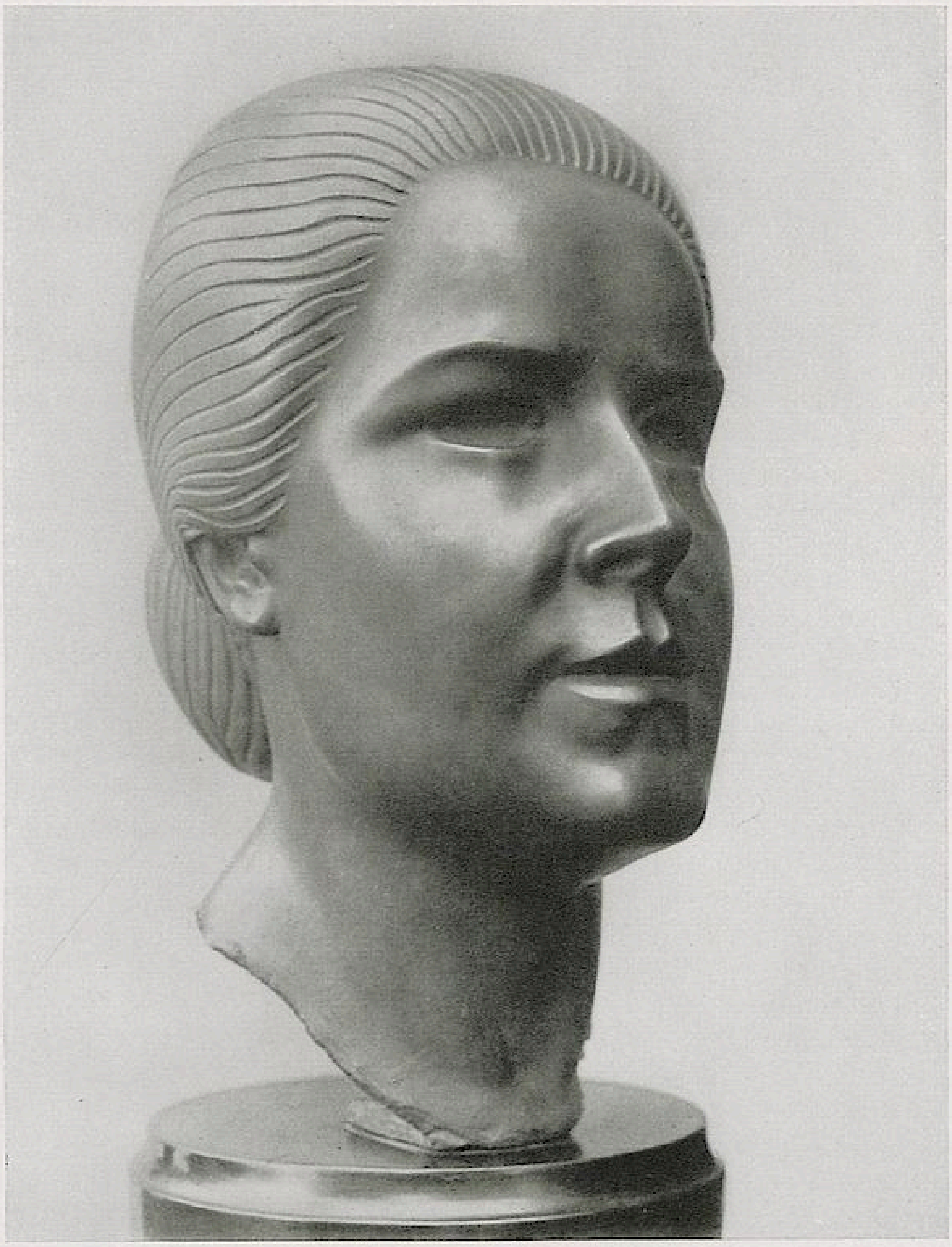
War mir also Bachsche Musik der Weckruf, so fand ich bald darauf folgend in Nordfrankreichs frühgotischen Kathedralen auch den großen Lehrmeister für die nun beginnende Arbeit. Unerschöpflich an Gotik ist Frankreichs Boden; alles überragend ist sein Juwel: Chartres! Ihr Stein ist wie eine sich öffnende Hand: wo sich ein Bildwerk offenbart, bleibt es im Banne der Architektur.

Diese Erkenntnis nähert uns dem Geheimnis der monumentalen Plastik, deren letzter Klang in der Verhaltung schwingt. Wie billig ist dagegen das rasche Preisgeben eines oberflächlichen Empfindens, eine grobe Hülle, dahinter nur eine Gewalttätigkeit steht, die noch lange nicht Monumentalität ist.

Stehe ich hier nicht vor einem Vorbild, das, wenn auch 800 Jahre alt, dem modernen Menschen des 20. Jahrhunderts doch alles an Führung und Zuversicht zu geben vermag, sofern er sich einreiht in das Gesetz des Schöpfens, in welchem das Ich nichts, das Sein aber alles ist? Die schöpferische Kraft der Frühgotik birgt auch die Kraft in sich, wieder lehren zu können, und gerade daran leiden wir heute die bitterste Not.

Wenn ich in diesem Sinne auf das Geheimnis der Kathedralen hinweise, so geschieht dies auch bei der bewußten Deutung, daß dieses Ideal uns Europäern dem Blute nach doch weit näher stehen müßte als aller exotische Schwarm,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JOSEF WEISZ. BÜSTE DER GATTIN DES KÜNSTLERS

der nichtswürdig und tötend seine Gewissenlosigkeit über uns brachte. Nicht daß ich damit auf ein nur nachzuahmendes Vorbild weisen möchte, wie erbärmlich wäre dieses Ergebnis, sondern allein aus der Tatsache, daß wir im Kampfe gegen den absorbierten Verstand und der Polemik unserer Zeit ein scharfes Messer reiner Gesinnung und sauberer Schaffenskraft brauchen, deute ich auf diesen Anreger größter Offenheit. Neben dieser lauteren Ethik finden wir auch darin den handwerklich vorbildlichen Meister. Was ist denn Stein, Holz und Bronze? Wie geben wir ihnen den Atem der Oberfläche, der den Beschauer berücken kann? In der Frühgotik ist der Stein, der sonst so verschlossene, geöffnet, das Holz wächst hinaus über die bange Gebärde des Baums und die Bronze ist so ehern als nur möglich. Wer kann uns das in heutiger Zeit noch mit dieser Sicherheit lehren? Fehlt uns in dieser gegenwärtigen Übermüdung schon das sichere Verhältnis zum Material, so leiden wir weit mehr Not noch an einem starken, großen Erleben, das uns segne.

Josef Weisz

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ÜBER GLASMALEREI. DER WERDEGANG EINES GLASGEMÄLDES

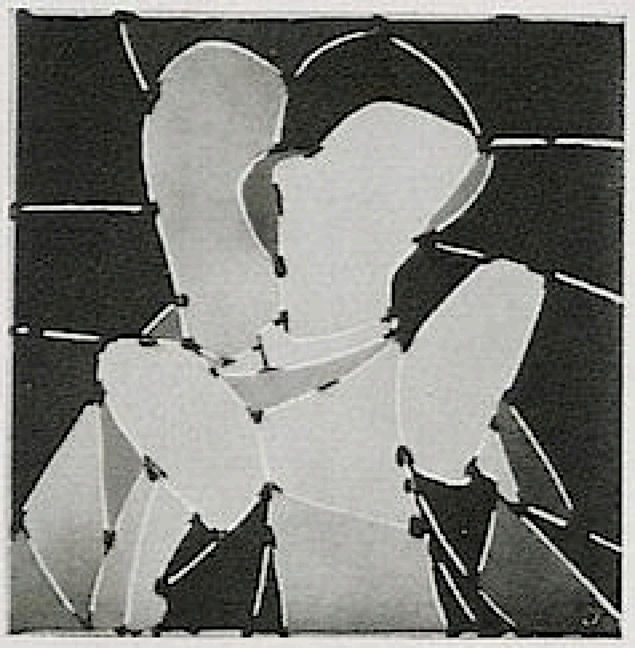
Aus dem elften Jahrhundert stammen die frühesten (deutschen) Glasmalereien, die wir kennen. Der Dom zu Augsburg birgt sie. Ihre grandiose, starke Meisterschaft läßt uns annehmen, daß der Weg zu solcher Vollendung ein weiter gewesen sein muß, der für uns im Dunkel der Vergangenheit liegt.
Die älteste, wohl auch erste und wichtigste Schrift über die Technik der Glasmalerei (und davon soll hier die Rede sein) stammt von dem Benediktinermönch Theophilus, dessen Lebenszeit ungenau in das zehnte oder elfte Jahrhundert fällt. Aus Theophilus' Schrift ergibt sich, daß sich an der Technik des Glasmalens grundsätzlich in nun fast tausend Jahren nichts geändert hat. Hingegen ist die Herstellung des farbigen Glases, die in der Frühzeit jeder Glasmalerwerkstatt selbst oblag, heute ausschließlich Sache der Glashütten. Diese Fabriken liefern in fast zu vielen Tönen und Farben sogenanntes Antikglas (als Hohlzylinder geblasen und im Ofen gestreckt), das mit seinen Bläschen und Schlieren den alten Scheiben gleichwertig zu nennen ist. Die oft gehörte Behauptung, wir hätten die Glut und Farbigkeit alter Gläser nicht mehr erreicht, ist unrichtig. Der Fehler liegt dabei an geschmackloser Verwendung des Materials. Die Gefahr liegt vielleicht nahe, daß durch die vollendete Technik der Herstellung die Struktur der Gläser zu schön wird, daß die kleinen Unregelmäßigkeiten fehlen, die dem gemalten Fenster den reichen Zauber zu geben mithelfen.
Gefärbt wird die Glasmasse durch Zusatz von Metalloxyden (wie Eisen, Antimon, Kupfer, Kobalt usw.)
Zur Bemalung des Antikglases dient als einzige Farbe das „Schwarzlot", eine pulverisierte Mischung aus Metalloxyden und Glasfluß. In der Glut des Brennofens bindet der Glasfluß die Metallteilchen auf den bis zu achthundert Grad erhitzten rotglühenden Scheiben.
Das Malen erfolgt so, daß zuerst die Kontur aufgemalt wird (Werdegang Bild 5), dann ein dünner Überzug aufgetragen wird (Bild 6), der die Gläser ganz bedeckt. Auf der Staffelei (die in diesem Fall eine Fensterglasscheibe ist) werden die zusammengehörenden, einzelnen Stücke mit Wachs festgeklebt und der Überzug nach Bedarf weggewischt, mit der Hand, dem Pinsel oder der Radiernadel (Werdegang Bild 7). Dieses Stadium der Arbeit ist für den Glasmaler das schönste, stärkste und wohl auch geheimnisvollste, wenn die bis dahin durch den Überzug grau-schwarzen Scheiben aufgehellt werden und durch das nun durchflutende Licht Glut, Tiefe, Farbe und Leben bekommen und das berauschende Spiel der Farben offenbaren.
Die so bemalten und dann gebrannten Gläser werden nach dem Abkühlen mit Bleiruten zusammengefügt. Die Bleisprosse zeigt im Durchschnitt die Form eines liegenden H, der kurze Querbalken, die „Seele", trennt die einzelnen Stücke voneinander. Zum festen Zusammenhalt werden die Bleie an den Bunden verlötet, dann verkittet, so daß das fertige Fenster ein festes Gefüge ist, das Sturm und Regen durch Jahrhunderte zu trotzen vermag. Varianten der Glasmalkunst, Kombinationen von Schliff oder Ätzung usw. erwähne ich bewußt nicht, weil ihre Behandlung zu fachlich und breit würde.
Komposition und Farbengebung eines Glasgemäldes müssen von dem leuchtenden und spröden Material des Glases und den verbindenden Bleilinien ausgehen. Dadurch ist die große, fast asketische Einfachheit der Linien- und Formgebung bedingt. Die Übersetzung irgendeines dekorativen Entwurfes in das Glas ist grundfalsch. Dieser Fehler findet sich immer da, wo das Vertrautsein mit dem Geiste der Glasmalerei fehlt.
Den Wiedergaben auf diesen Seiten fehlt leider die Farbe, die für das Glasgemälde entscheidend ist und so viel bedeutet wie die tönende Musik der stummen Note gegenüber. Sepp Frank.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

1. Der sogenannte Karton, Kohlezeichnung, in der wirklichen Größe des Fensters (nach der farbigen Entwurfsskizze).

2. Der Karton mit den eingezeichneten Bleilinien. Dadurch sind die einzelnen Glasstücke in Farbe und Form festgelegt.

3. Die Pause der Bleilinien, nach der die Schablone für jedes einzelne Glasstück geschnitten wird.



4. Die fertig geschnittenen, farbigen Gläser, die der Glasmaler Stück für Stück bestimmt hat. Der Raum zwischen den Scheiben wird beim fertigen Fenster von der Bleiseele ausgefüllt.

5. Die farbigen Scheiben mit der aufgemalten Kontur.

6. Die Scheiben sind mit dem Überzug bedeckt, die darunter liegende Kontur ist nur leise sichtbar.

7. Das fertig gewischte Fenster. Die Struktur des Glases ist deutlich sichtbar. Nun erfolgt das Brennen der Stücke.

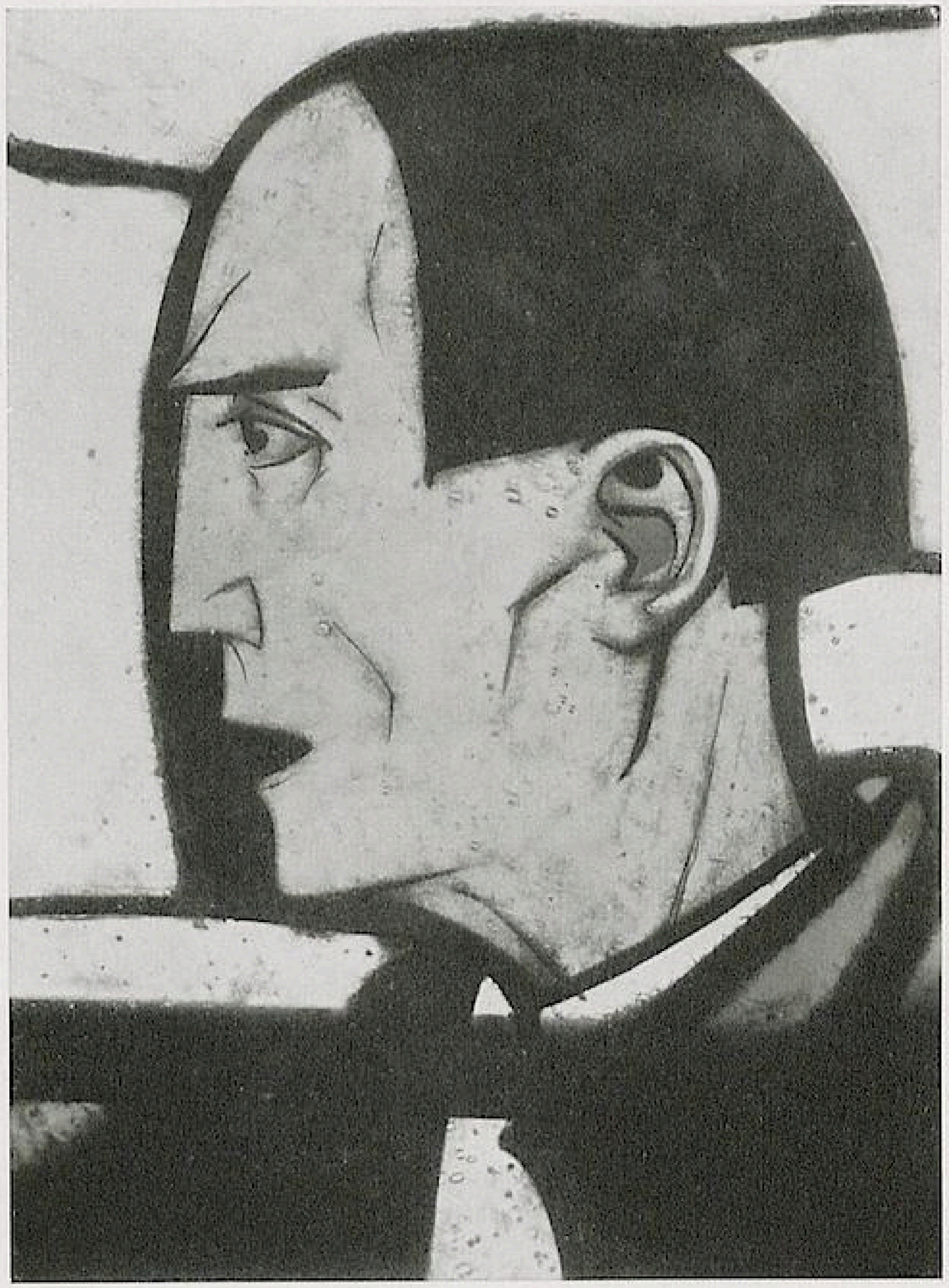
8. Das fertige Fenster, gebrannt, verbleit und verkittet.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SEPP FRANK. PIETA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SEPP FRANK. MAGDALENA AUS DER PIETA S. 312



SEPP FRANK. DETAIL AUS EINEM GLASGEMÄLDE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SEPP FRANK. JOSEPH UND MARIA. TEILSTÜCK AUS EINEM GLASGEMÄLDE

HILDEBRAND UND MARÉES

Der Briefwechsel zwischen Adolf Hildebrand und Konrad Fiedler, der durch die von Günther Jachmann besorgte Ausgabe (Dresden bei Wolfgang Jeß) jetzt bekannt geworden ist, enthält auch Briefe, die über Hildebrands Verhältnis zu Marées außerordentlich aufschlußreich sind. Vor allem zeigt der Brief nach Hildebrands einzigem Besuche in Marées' Atelier nach dem Bruche, daß Hildebrand — so sehr er sich zeitlebens Marées' Größe verpflichtet fühlte — doch keinen Zugang mehr zu dessen Kunst fand. Wir geben aus dem Briefwechsel die folgenden Stellen wieder:

„...Was die anderen, ernsteren, von mir befürchteten Folgen für Ihr Verhältnis zu Marées anbelangt, so wird es eben nur an Ihnen beiden liegen, denselben vorzubeugen, und namentlich an Ihnen, wie ich Ihnen hier schon sagte. Und in dieser Beziehung wird es Ihnen gehen, wie es mir ergangen ist; man kann manchmal zweifeln, unwillig sein, dann aber fühlt man wieder den ganzen vollen Wert dieser Persönlichkeit und kann nichts anderes tun, als sich seines Zweifels, seines aufsteigenden Unwillens zu schämen. Marées ist der reinste Spiegel, in dem man sich selbst betrachten kann, und wenn man sich dann selbst nicht immer ganz so sieht, wie man möchte, so ist das eben nicht seine Schuld. Ich kenne in der Tat keinen anderen Menschen, dem gegenüber man so wenig einer Selbsttäu-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

schung fähig wäre das erscheint dann wohl wie eine Härte von seiner Seite; man wird aber bald inne, daß es nur eigene Schwäche sein würde, wenn man sich dieser Härte entziehen wollte. All die kleinen und großen Illusionen, mit denen man sich vor sich selbst und vor der Welt drapiert, fallen einem aus den Händen, wenn man mit Marées zusammen ist und wenn man jemals mit ihm auseinanderkäme, so würde dies ein Zeugnis sein, daß man nicht stark genug wäre, ihn auf dem schmalen und steilen Pfad, den er geht, zu begleiten; ob dieser zum Ziele führt, wer kann das wissen; daß aber jeder andere vom Ziele abführt, das kann man wissen... Der Wert seiner Persönlichkeit liegt eben darin, daß er an diejenigen, die ihm nahestehen, die höchsten Ansprüche macht..."

(Fiedler an Hildebrand, 30. März 74.)

„... Marées ist vorgestern Abend nach Rom und so ist es nun Tatsache, was so viel Kopfzerbrechen gemacht. Er war sehr munter und hat die Sache so breit wie möglich gehandhabt, so daß es mehr den Anschein eines Ausflugs hatte und das

TEILSTÜCKE AUS DEM JÜNGSTEN GERICHT (S. 316)

Peinliche sehr gehoben wurde... So war der Abschied nicht sehr schmerzlich. Daß Auseinandersetzungen nicht möglich waren, zeigt, wie sehr wir auseinanderstehen... Er hat in keiner Weise eine Verstimmung merken lassen und hat alles getan, um die Sache zu erleichtern. Mir wars doch traurig..."

(Hildebrand an Fiedler, 2. Okt. 75, nach Marées Abschied von S. Francesco b. Florenz, Hildebrands Wohnsitze, auf dem die Freunde fast 2 Jahre zusammenlebten.)

„Ich war also in Rom und bei Marées, der erste Eindruck vor seinen Bildern war eine große Deprimiertheit. Eine unmögliche scheußliche Technik, die Sachen in schrecklichstem Zustand und nur die dekorative Wirkung gerettet. Zusammengewürgt mit Mühe und Verzweiflung, abgenagt bis zum Gerippe einer Vorstellung. Und die Vorstellung so herrlich bei vielen, vielen Bildern, selbstständig und hoch und rein entwickelt... Dann die drei Weiber im Hain, das Wandbild! — aber wie verzeichnet und verstümmelt. Kurzum, ich habe gleich gesehn, daß jeder Gedanke an Ausstellen ein Unsinn ist

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SEPP FRANK. JÜNGSTES GERICHT

Bamberg, St. Otto

und bleiben wird und daß er in seiner Weise weiter machen muß, bis zum Ende, und wenn er es dann dazu bringt, ein Bild ganz hinzustellen, es zu dem Größten gehören wird, aber es braucht Zeit, vielleicht mehr als ein Leben. Zwei große Bilder sind langweilig, doctrinär, absichtlich, nicht glücklich... Ich habe viel mit ihm geschwatzt, das kannst Du Dir denken, und die Bilder wirklich erlebt, denn die meisten sind innere Ereignisse und gegen früher weit konzentrierter, da liegt viel dazwischen..."

(Hildebrand an Fiedler, 5. Januar 85.)

(Kurz nach Marées' Tod) „... Wir können noch immer nicht von dem Gedanken an Marées loskommen. Es ist erschreckend, wie der Mensch immer in der Zukunft lebt, Pläne macht, verschiebt, erwartet, den eigentlichen großen Moment des Lebens immer vorbereitet und dann ist's mit einemmal aus und kein Hahn kräht um alle die Wünsche, Ansprüche und Hoffnungen. Und auf der andern Seite liegt doch eine gewisse Folgerichtigkeit in diesem Schicksal, denn wer immer, wie Marées, am Abgrunde hineilt und sich nur durch das beständige Aufgebot aller seiner Kräfte oben erhält, bei dem ist's kein Wunder, wenn er plötzlich hinabstürzt und ein für allemal verschwindet..."

Hildebrand an Fiedler, 14. Juni 87.

„... Ich las letzthin die Biographie von Kleist von Brahm und da ist mir wieder die frappante Ähnlichkeit von Kleist mit Marées aufgefallen. Die ganze Stoffzusammenstellung der beiden Menschen ist so identisch. Auch die äußern Umstände von Herkunft etc. Das hochgesteckte Ideal, die riesigen Ansprüche an sich selbst, das Lehrhafte, das Bedürfnis nach Ausbildung seines moralisch-künstlerischen Menschen im Sinne einer Lebensaufgabe — die daraus entspringende Unmöglichkeit eines harmlosen, natürlichen Verkehrs mit ihm. Dann die wunderbare, klare Einsicht, der natürliche, tiefe Instinkt für Alles, was Kunst ist — der Trieb nach dem ‚Ganz oder garnicht' etc. Die furchtbaren Kämpfe, dies ewige Steigen und Stürzen. Der Sinn für die Realität in der Kunst und der mangelnde Sinn für alles Reale in der Praxis. Dann wie das Ganze durchzogen ist von einer warmen, sinnlichen Schönheit, von einem weichen Sichhingeben bei aller Kraft. Nur ist der eine Unterschied, daß Kleist zu seinem Ausdruck gekommen ist und Marées nicht..."

(Hildebrand an Fiedler, 7. Juli 89.)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Tod des hl. Franziskus

Stigmatisation des hl. Franziskus

SEPP FRANK. GLASGEMÄLDE IN ST. GABRIEL, MÜNCHEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ZWEI BEISPIELE DER KHMERKUNST*)

Für Hinterindien ist Kambodja und seine Khmerkunst besonders reich an erhaltenen Kunstdenkmälern. Gewiß zeichnen sich manche Völker vor anderen durch eine besondere plastische Begabung aus. Das trifft vor allem für die Khmer zu. Die starke Vereinfachung der äußeren Form geht zusammen mit einer überraschenden Sensibilität der Oberfläche. Die beiden abgebildeten Köpfe stammen aus der klassischen Zeit. Abb. S. 319 (Musée Guimet, Paris) stellt den Kopf eines Devatta vor aus West-Kambodja (Anghor-Thom), 9.—16. Jahrhundert. Abb. geg. S. 320 (Musée Indochinois, Paris) ist eine Detailaufnahme des sitzenden Buddhas unter der vielköpfigen Nagaschlange. Mittel-Kambodja (aus dem Prah-Khan-Tempel), Anfang des 11. Jahrhunderts. Die ungeheure Belebtheit der Modellierung und die Flächenreduktion schaffen einen psychologischen Ausdruck von höchster Vollendung. Die Darstellung illustriert die Sage von dem Nagakönig Mucilinda, der seine Köpfe wie ein Dach schützend ausbreitet über dem Buddha, versunken in Meditationen über seine Mission.

C. Hentze

*) Hiezu die beiden Abbildungen auf S. 319 und geg. S. 320, entnommen dem Werke „Asiatische Kunst. Ausstellung Köln 1926“, bearbeitet von Alfred Salmony, mit Anmerkungen von Paul Pelliot.

DIE BEFRUCHTENDE NOT

Noch immer ist die allgemeine Ansicht so: daß der Künstler, was seine persönliche wirtschaftliche Situation betrifft, kämpfen und ringen solle, denn nur so, aus der schweren Not heraus, entfalte sich seine Schaffenskraft zu den schönsten und reichsten Gipfelleistungen, während er andererseits, in Wohlleben gesetzt, behäbiger Unbedeutendheit oder gar Unfruchtbarkeit verfallen würde. Der Gedanke ist Allgemeinplatz geworden, gebärdet sich wie aprioristische Wahrheit. Seinen Gehalt einmal ganz anders und allgemein auszusprechen ist nötig, um wieder kritische Distanz zu ihm zu bekommen. Er lautet dann etwa so: der durch allerlei Nöte und Widerwärtigkeiten geistig und körperlich zermürbte und aufgeriebene Mensch erst ist zu einer großen, kraftvollen Tat wahrhaft zubereitet. Oder: ein Ziel erreicht sich am besten auf möglichst anstrengenden Umwegen.

Die Sätze führen sich selbst ad absurdum. Der Gedanke von der Not als einem Freund des Künstlers kleidet überhaupt nur die Gedankenlosen und Sentimentalen. Der Denker weiß, daß jede Entwicklung — und jede Arbeit ist Entwicklung — nach einem ehernen Naturprinzip sich in der Linie des geringsten Widerstandes bewegen muß, wenn anders die vorhandene Kraft zur Überwindung des Widerstandes und zum Gelingen des Werkes selbst richtig ausgenutzt werden soll. Es dreht sich hier um dasselbe, was wir anders lapidar die „Konzentration der Kräfte“ nennen, ein selbstverständliches Postulat für jede ernsthafte Arbeit.

Seltsam — nur bei dem künstlerischen Schaffen wollen wir plötzlich dies ewig gültige Naturgesetz der Entwicklung nach dem Prinzip des kleinsten Kraftmaßes dementieren. Warum? Die Not ist auch dem Künstler nur immer Feind, sie frißt an seiner Zeit und Kraft, sie will ihn wegdrängen von den schöpferischen Quellen seines Inneren. Und wie leicht vermöchte sie das, wäre Schaffen dem wahren Künstler Erwerb und nicht innerer Zwang. So aber ist ihm Not nicht weiter Problem, er vergißt sie immer wieder über seinem Schaffen. So war auch der, dessen an Hemmungen und Widerwärtigkeiten so reiches Leben oft das Exempel abgeben soll für die Theorie von der „befruchtenden Not“: Mozart, das ewig lächelnde, schwärmerische, verliebte Kind des Rokoko.

Bliebe noch zu erörtern, ob Wohlstand wirklich die Schaffenskraft des Künstlers umgarnt und stillegt. Das markanteste Argument liefert jener Maler, der die Millionärstochter heiratete und seitdem keinen Pinsel mehr anrührte. Es muß aber mit Nachdruck auf den Unterschied hingewiesen werden zwischen dem bloßen Maler und dem Künstler, zwischen Können und Kunst, zwischen dem Handwerker und dem schaffenden geistigen Menschen. Es muß gesagt werden, daß ein großes Kunstproletariat existiert, das, auf Akademien und Hochschulen gezüchtet, in den technischen Voraussetzungen zwar leidlich gut abgerichtet, doch ohne schöpferische Kraft, ohne inneren Zwang zu seinem Tun, ohne eigenes Ziel-Wissen ist und dem die Bezeichnung „Künstler“ keineswegs zukommt. Hier veranlaßt allerdings der Wohlstand satten Müßiggang und die Not die schmerzlose Abwanderung in das Ubi bene. Dem wahren Künstler aber ist beides nur äußeres Schicksal.

H. S. Eberhard

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ASIATISCH. DEVATTA. STEIN. WEST-KAMBODJA. 9.—10. JAHRH.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

AUSSTELLUNG UNGARISCHER KUNST IN NÜRNBERG

Die alte deutsche Reichsstadt Nürnberg hat seit dem letzten Jahre die Blicke der künstlerischen Welt in ungewöhnlichem Maße auf sich gezogen. Auf die Dürer-Feier folgte aus der großen Geschichte der Stadt heraus die durch die Wiederkehr ebenfalls des 400. Todestages veranlaßte Parallele der P.-Vischer-Feier. Auf die deutsche Kunstausstellung, welche die Dürer-Ausstellung begleitete, folgte in diesem Jahre die Ausstellung neuzeitlicher ungarischer Kunst in Nürnberg, welche wiederum sämtliche Räume der Norishalle am Marientorgraben füllte. Sie war die Folge eines zur gegenseitigen Ehrung angeknüpften Kulturaustauschs zwischen Budapest und Nürnberg, im Gedächtnis der ungarischen Abstammung von Dürers Vater, gefördert und besorgt von Oberbürgermeister Dr. Luppe und dem neuen Direktor der Nürnberger städtischen Kunstsammlungen, Professor Fr. Traugott Schulz. Ein mit Bildern ausgestatteter und mit biographischen Angaben sorgfältig versehener Katalog ist ein bleibender Niederschlag der Ausstellung.

Den Besucher dürfte trotz der sehr ausgiebigen Darbietung aus dem zeitgenössischen ungarischen Kunstschaffen doch zunächst am meisten der retrospektive Teil interessiert haben, den der Budapester Generaldirektor Dr. Alexius Petrovics besorgt hatte und der in einer Flucht der Säle das Rückgrat der Ausstellung bildete. Was hier gezeigt wurde, war nicht nur ein Beleg dafür, daß die ungarische Kunst im Laufe des letzten Jahrhunderts in einer Parallele zur europäischen Kunst vor sich gegangen war, daß sie mit den wichtigsten westlichen Kunstzentren wie Wien, London, Rom, Florenz und neben Paris immerfort wieder München in lebendigster Fühlung gewesen war, sondern daß sie auch mit Malern wie Munkácsy einen führenden und unzertrennlichen Bestandteil der europäischen Kunst bildete. Dieser Nachweis, mit sichtbarer Liebe gemacht, gab, trotz der Beschränkung auf weniges, auch von den Hauptpersönlichkeiten selber noch ein frisches Eigenbild ihres Charakters.

Die meisten Bilder brachten hier eine besondere Note hinzu, im Anfang etwa Brockys zärtliche Aktmalerei und die Landschaften von Lotz, dazu Markó und Barabás, dann die Historie mit Madarász und mit Székely und Benczúr im Pilotystile. Der zweite Saal brachte mit den Landschaften von Ferency und mit einer verschiedenseitigen Kollektion von dem vor bald zwei Jahren verstorbenen J. Rippl-Rónai eine stark von Frankreich beeinflußte Kunst. Die liebhaberische Anschauung mußte sich aber besonders auf die emailige und skizzenhafte Pleinair-Stimmung von Paul Merse von Szinyei und auf die dramatisch gekräftigte, sachliche Malerei Michael von Munkácsys konzentrieren, welche abgesehen vom Historischen ein eigentümliches ungarisches Kunstelement zu bieten schienen. Landschaften von Paál seien noch genannt. Zur retrospektiven Ausstellung hatte der bekannte Münchner Sammler Marcell von Nemes vieles beigesteuert.

Die Ausstellung aus dem Schaffen der Lebenden, die alle übrigen Räume füllte, war sehr groß; zu groß, wenn man statt der durchschnittlichen Orientierung ein konzentriertes, künstlerisches Ungartum wünschte. Die offizielle Repräsentation wurde durch die Bildnisse des internationalen Porträtisten F. László, Bildnisse des Reichsverwesers Horthy und des Grafen Bethlen getragen, sowie durch ein Porträt des Dichters Maurus Jókai von Reti und ähnliche Schöpfungen des repräsentativen Willens auch in der Plastik. Es genügt im übrigen auf einige, meist größere Kollektionen hinzuweisen, die in sehr verschiedener Richtung Eigenart hatten, so von Csók und Pécsi, Koszta und Perlmutter, von Frank, von Fényes, von Vaszary und Magyar-Mannheimer; in der neuen Kunst, die auch ausgiebig vertreten war, etwa Fenyö und Walleshausen. Das bedeutet aber mehr Richtungen als Maßstäbe. Die malerischen Ziele zeigten den Anschluß an die Spannungen und Teilungen, die wir auch anderwärts gewöhnt sind. Gern aber mochte ein starker ethnographischer Einschlag vom Dekorativen bis zum volkstümlich Gewachsenen auffallen, wie man ihn etwa auch in Ausstellungen von Tiroler oder von Schweizer Kunst beobachtet. Er gab dieser Ausstellung neben der kräftigen Eleganz des Ungartums im Historischen noch ein bestimmtes landsmännisches Gesicht. K. W.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ASIATISCH. BUDDHA UNTER DEM NAGA. STEIN. MITTEL-CAMBODGIA. 11. JAHRH.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DAS GRABMAL DES D. JUAN DE PADILLA IN BURGOS

WIE EINE INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG IN ROM IM JAHRE 1500 AUSGESEHEN HÄTTE

Jeder Kunstfreund kennt das Tagebuch des Velasquez aus dem Jahre 1630, das Karl Justi in einem römischen Archiv gefunden haben wollte und in dem meisterlich und lebendig die Eindrücke nachgedichtet werden, die der große Meister vom Kunstleben in der Ewigen Stadt empfangen hätte. Es wäre interessant, im gleichen Archiv einen zeitgenössischen Bericht über eine internationale Kunstausstellung aufzuspüren, die im Jahre 1500 in Rom hätte stattfinden können. Schien doch der Moment zu einem solchen Unternehmen günstig: Die politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Beziehungen zwischen den europäischen Nationen waren dicht und mannigfach; deutsche Kaufherren hatten in Venedig ihren „Fondaco", in London saßen reiche Mailänder in „Lombardstreet", die Niederländer besiedelten ganze Straßen in den süddeutschen Städten und in den Niederlanden spielten die portugiesischen und italienischen Kolonien eine große Rolle. Auf dem Gebiete der bildenden Kunst erinnerte man sich noch des beträchtlichen Einflusses, den Niederländer und Deutsche auf die vorige Generation in Italien ausgeübt hatten und wußte man, daß sich nunmehr das Verhältnis verkehrt, der Norden den Süden zum Lehrer gewählt habe, während etwa in Spanien flämische und deutsche Künstler nach wie vor gesucht waren. Das heilige Jahr mit dem gewaltigen Fremdenzustrom aus aller Welt mochte den Gedanken eines solchen zusammenfassenden Überblicks über die Kunsttätigkeit der verschiedenen Länder nahelegen, zumal der regierende Papst Alexander VI., selbst ein Fremder von Geblüt, von niemand in verständnisvoller Förderung italienischer Kunst übertroffen wurde. Er schien der Mann, ein solches internationales Unternehmen unter seinen Ehrenschutz zu nehmen.

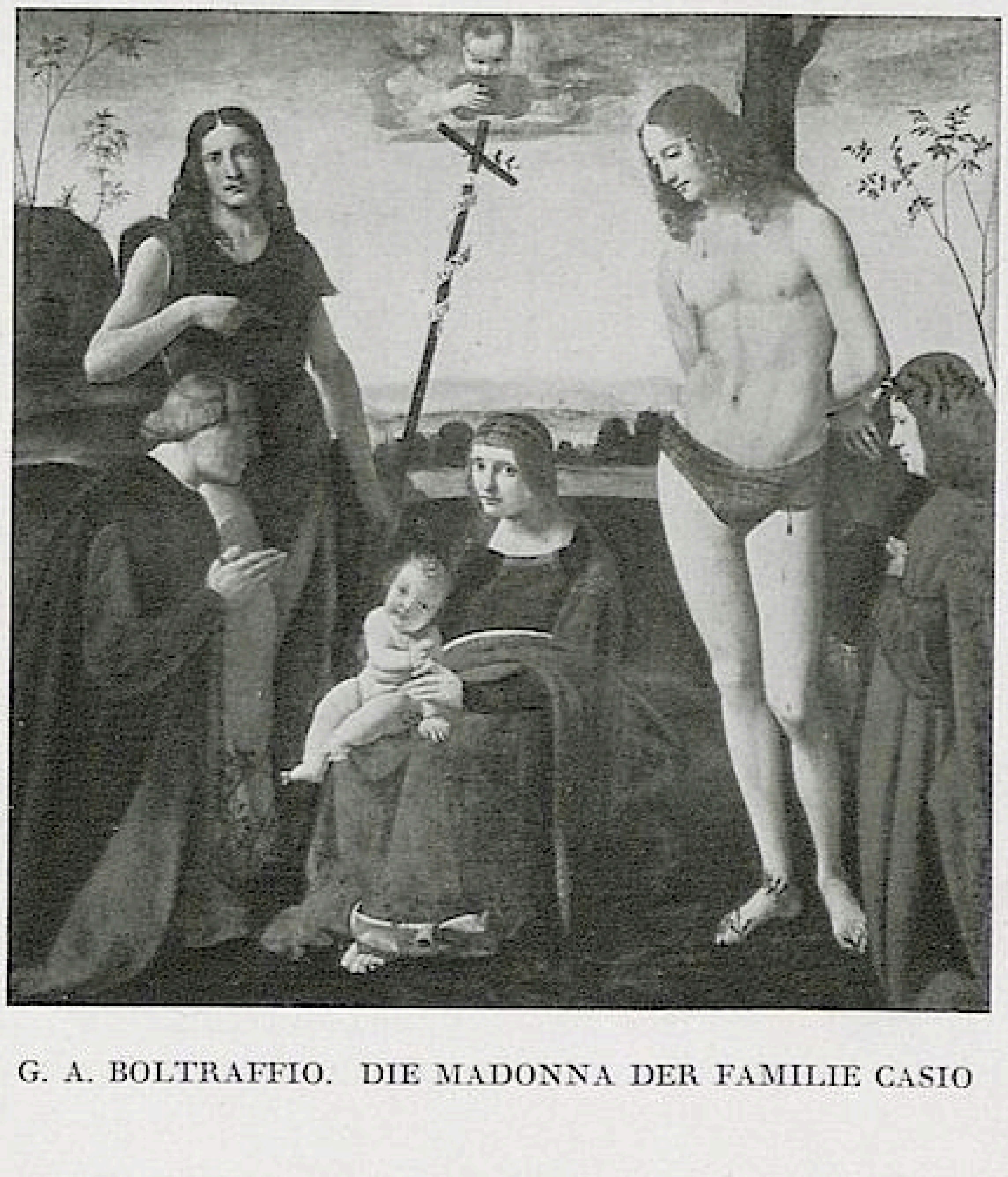
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

A. SANSOVINO
TAUFE CHRISTI

GIORGIONE. BILDNIS

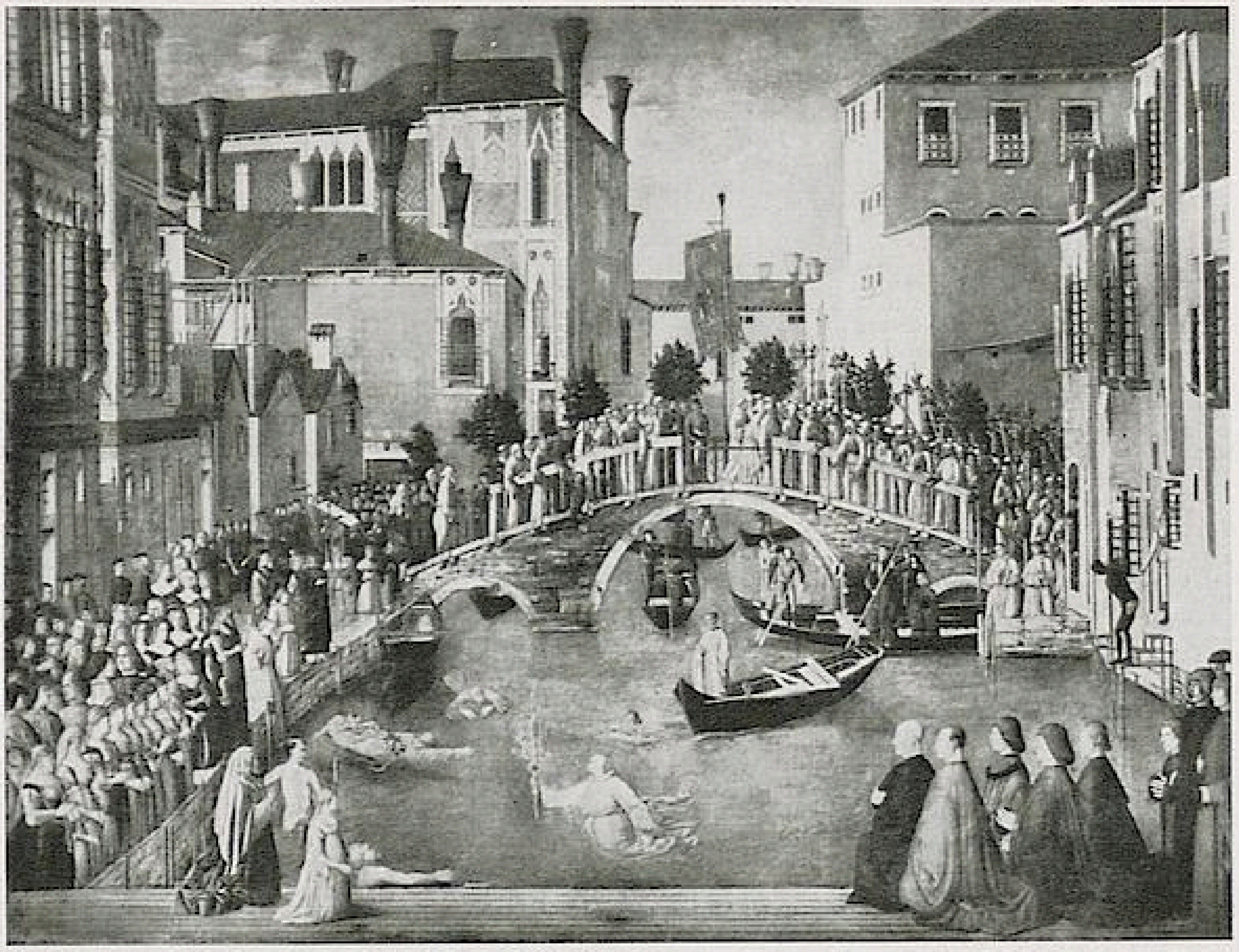
P. LOMBARDO
VERKÜNDIGUNGSENGEL

Allerdings hätte schon die Frage der Unterbringung einige Schwierigkeiten bereitet. Sollte man den Ausstellungspalast den fremden Gästen zu Ehren in jenen üppigen, spätgotischen Formen errichten, die in Frankreich und Deutschland, in Spanien und England noch immer an der Tagesordnung waren, oder hätte man sich an jene etwas trockene toskanische Renaissance halten sollen, die Giuliano di Sangallo zu einer Art von römischer Note ausgebaut hatte? Die modern Gesinnten allerdings wiesen auf einen Fremden hin, einen gewissen Bramante, der erst im vorigen Jahr nach Rom gekommen war, in seiner oberitalienischen Heimat aber schon Namhaftes geleistet haben sollte; die Meinungen über ihn waren jedoch sehr geteilt, die einen erklärten ihn



G. A. BOLTRAFFIO. DIE MADONNA DER FAMILIE CASIO

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GENTILE BELLINI. DAS KREUZESWUNDER

schlechtweg für ein Genie, die anderen hielten ihn für einen geschickten Diplomaten, der auf Grund seiner persönlichen Liebenswürdigkeit und unwiderstehlichen Beredsamkeit die Bauherren zu kostspieligen Unternehmungen zu verleiten wisse. Für die Konservativen war er das rote Tuch; kursierte doch in Künstlerkreisen von ihm der lästerliche Ausspruch, man täte am besten, die alte Peterskirche einfach wegzureißen und an ihrer Stelle einen neuen, des Papsttums würdigen Dom zu bauen.

T. RIEMENSCHNEIDER
JOHANNES

Nicht minder groß war die Gegensätzlichkeit auf dem Gebiete der bildenden Künste und die gleichen Tatbestände müssen sich Beurteilern, die auf verschiedenem Standpunkte standen, sehr verschieden dargestellt haben. Einem konservativen Betrachter mußte z.B. bei Besichtigung der italienischen Plastik das Zuendegehen einer großen Tradition am meisten auffallen. Im Laufe eines Jahrzehnts waren eben alle gestorben, auf denen der Ruhm der toskanischen Bildnerei beruhte: Verrocchio 1488, Bertoldo 1491, Benedetto da Majano 1497, Antonio Pollajuolo 1498; nur in Oberitalien hatte sich eine achtenswerte Tradition erhalten; unbeirrt durch die Schlagwörter einer sogenannten Moderne schöpfte hier ein Altmeister wie Pietro Lombardo (Abb. S. 322) aus dem Born der Naturnachahmung und der antiken Zierkunst, schuf ein Bellano — etwa in dem Epitaph des vor zwei Jahren gestorbenen Roccabonella (Abb. S. 325) — reizende Genreszenen, verfolgte selbst Andrea Riccio eine eng naturalistische Tendenz. Diesen Bemühungen gegenüber mußte Andrea Sansovinos eben fertig gewordener Heiland am Baptisterium in Florenz (Abb. S. 322) mit der vom Detail absehenden Idealität seiner Formengebung leer und affektiert erscheinen. Ein fortschrittlich Gesinnter von 1500 hätte allerdings gerade in dieser Figur das aktuellste und zeitgemäßeste Werk der Ausstellung erblickt und sich scharf gegen eine Auffassung gewendet, die in den Ablegern florentinischer und umbrischer Kunst — wie z. B. der des Lieblingsmalers des Papstes, Pinturicchio — noch immer einer Stadt wie Roms würdige Leistungen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

erblicken wollte. Ist es unter solchen Umständen ein Wunder, daß ein junger talentierter Künstler, von dem charakteristischerweise ein fremder Auftraggeber, der französische Kardinal Jean de Villiers, vor kurzem eine Pietà für die Petronilla-Kapelle hatte arbeiten lassen, dieses faul auf seinem alten Ruhm als Kunstzentrum ruhende Rom unwillig verlassen hat, weil nicht einmal die Fremdenführer den Neugierigen seinen Namen — Buonarotti — zu nennen wußten.

Was hier satirisch zur Gegensätzlichkeit zweier Berichterstatter aus verschiedenen Lagern zugespitzt wurde, hat um 1500 — bewußt oder unbewußt — alle Geister beschäftigt; überall hatte man auf dem Gebiete der Kunst wie auf anderen das Gefühl, an einem Wendepunkt zu stehen. Die Strömungen bei den verschiedenen Nationen zeigten gegen Ende des 15. Jahrhunderts bei aller Verschiedenheit doch wieder entschiedene Verwandtschaft; greifen wir eine Gruppe von Beispielen heraus, die mehr oder weniger genau um 1500 zu datieren sind — etwa Bilder des Passauers R. Frueauf, des Franzosen Bourdichon, des Katalanen Jaime Vergos, des Italieners Luca Signorelli oder Bildwerke wie das Grabmal des Juan de Padilla von Gilles de Siloe in Burgos (Abb. S. 321), die Grablegung Christi von Adam Krafft in Nürnberg, oder Riemenschneiders Creglinger Altar (Abb. S. 323), so gewahrt man überall eine Enge im Raum, eine Beschränktheit der Körperlichkeit, eine Gebundenheit des geistigen Inhaltes. Die durch Stamm, Nation, Lokalschule gegebenen Verschiedenheiten bleiben durch dieses Gemeinsame unberührt; in einem Bilderpaar wie etwa Gentile Bellinis Kreuzwunder (Abb. S. 323) und des Hieronymus Bosch Anbetung der Könige (Abb. S. 327) wird die grundsätzliche Raumauffassung der italienischen und der nordischen Kunst, dort ein klar nachmeßbar, sich wie ein kubischer Körper nach hinten vertiefender, hier ein Figurenaufbau der Unendlichkeit verbindender Raum, sehr deutlich, dennoch fühlen wir auch sie der Ausweitung, die das 16. Jahrhundert bringt, gegenüber verschwistert.

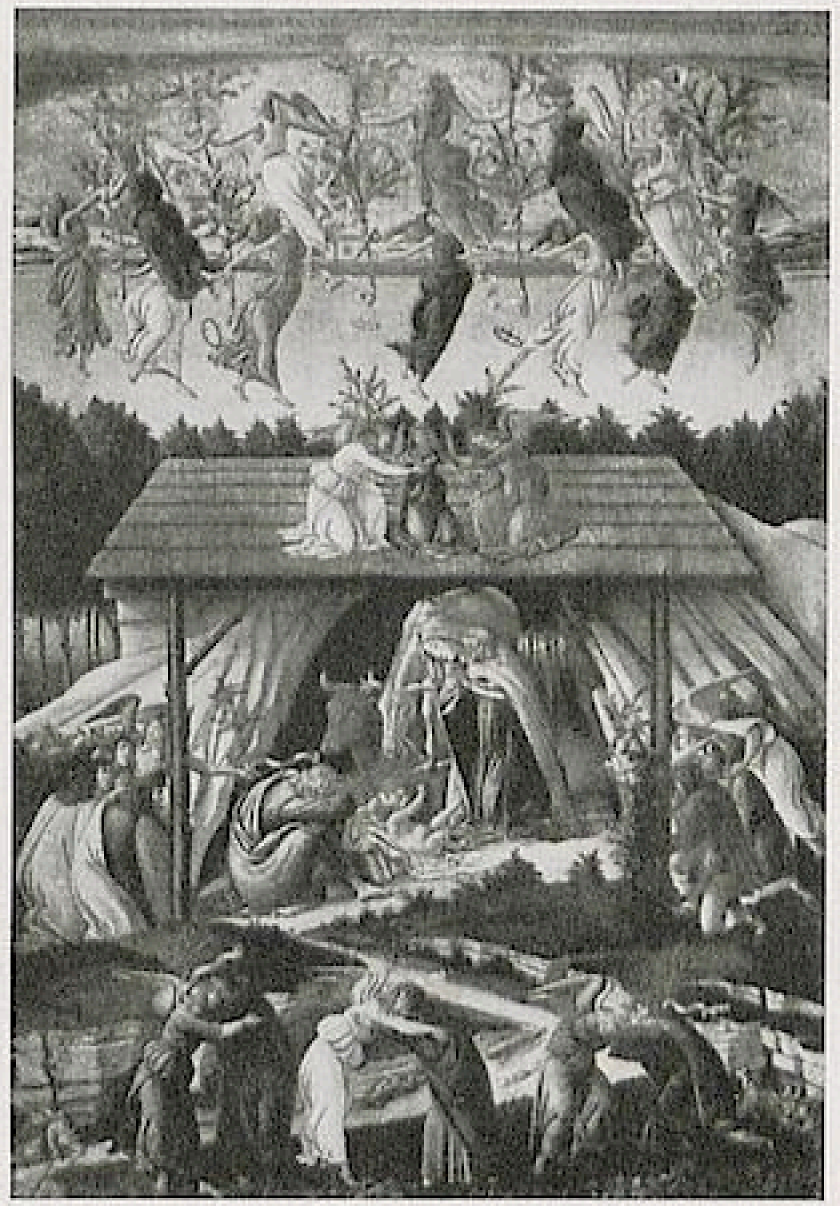
Daß dieses Neue der Hochrenaissance weder in einer veränderten Rezeption der Antike noch etwa in der Verlegung des Kunstzentrums nach Rom seine Ursache hat — es sind dies, umgekehrt, Folgen einer entfachten Bewegung — ist uns kaum zweifelhaft; die neue Kraft beruht vielmehr auf einem neuen Lebensgefühl, das in seinem raschen Anschwellen Maß und Qualität der Erscheinungen durchgreifend veränderte. Die Einzelfigur, die die Gotik in ihrer eigenen Achse lebendig verselbständigt hatte, verwächst nun mit der umfassenden Räumlichkeit zu einem unendlichen Zusammenhang, die zu erfassen nun kein Problem, keine gestellte Aufgabe mehr ist, sondern die plötzlich vorhanden den Grund bildet, auf dem eine neue Kunst sich aufbaut. Wie tiefer Orgelklang durchhallt dieses Bewußtsein von der Kontinuität der Welt die Werke der klassischen Periode; aus einem Raumproblem ist ein geistiges Bekenntnis geworden. Pietro Peruginos Himmelfahrt Mariä (Abb. S. 325) erhält bei all seiner lieblichen Feierlichkeit einen Anstrich von altertümlicher Steife, wenn man Boltraffios gleichzeitige Hl. Familie (Abb. S. 322) danebenhält, deren Figuren nicht weniger streng durch künstlerische Gesetzlichkeit gebunden, dennoch nicht nur die volle körperliche Bewegungsfreiheit innerhalb des sie umfangenden Landschaftsraumes besitzen, sondern auch durch die Ausweitung ihrer geistigen Beziehungen tieferer Menschlichkeit voll sind. 1499 hat Botticelli seine späteste Anbetung des Kindes (jetzt in London, Abb. S. 325) gemalt. Voll der bittersüßen Erfahrungen eines reich bewegten Lebens, voll der Spannungen einer inbrünstigen und durchgeistigten Frömmigkeit, und dennoch in seine Bestandteile zerfallen, unorganisch wie ein Kinderspielwerk, wenn wir das Abendmahl daneben halten, das Leonardo um die gleiche Zeit in Mailand schuf; denn hinter der restlosen Bewältigung all dessen, was das Wissen von der Kunst fordert, eröffnet sich ein neues Ahnen von größeren Zusammenhängen, an denen gemessen die erreichte künstlerische Meisterschaft zur Äußerlichkeit zusammenschrumpft. Auf anderem Boden, aber nicht minder schlagend der Gegensatz anderer Bildpaare: Hans Holbeins d. Ä. Marien-Basilika von 1499 (Abb. S. 325), und Cranachs Kreuzigung im Wiener Schottenstift, die vielleicht zwei Jahre später entstand, aber wie um eine volle Generation jünger wirkt, oder Giovanni Bellinis liebliche Allegorie in Florenz (Abb. S. 327), deren träumerische Stimmung sich auflöst, wenn wir in den spitzfindig ausgeklügelten Inhalt eindringen, der in sie hineingeheimnißt ist und Giorgiones jugendliches Männer-Porträt (Abb. S. 322), aus dem uns der Vertreter einer ihrer selbst bewußt gewordenen Menschheit frei und lebendig entgegenblickt.

Bellini ist 1428 geboren und Giorgione 1478; ein volles halbes Jahrhundert trennt die Geburtsdaten der beiden Meister, die um 1500 nebeneinander tätig waren. Was ihre Werke unterscheidet, ist nicht die absolute Qualität; noch 1506 erschien der greise Bellini einem Dürer als der beste unter den venezianischen Malern. Ihre paradoxe Gegensätzlichkeit tritt erst zutage, wenn wir ihr Wirken auf den gleichen Punkt projizieren, wenn wir aus der niemals ruhenden Entwicklung einen zufälligen Stichtag herausgreifen. Noch lebten und arbeiteten Meister, die

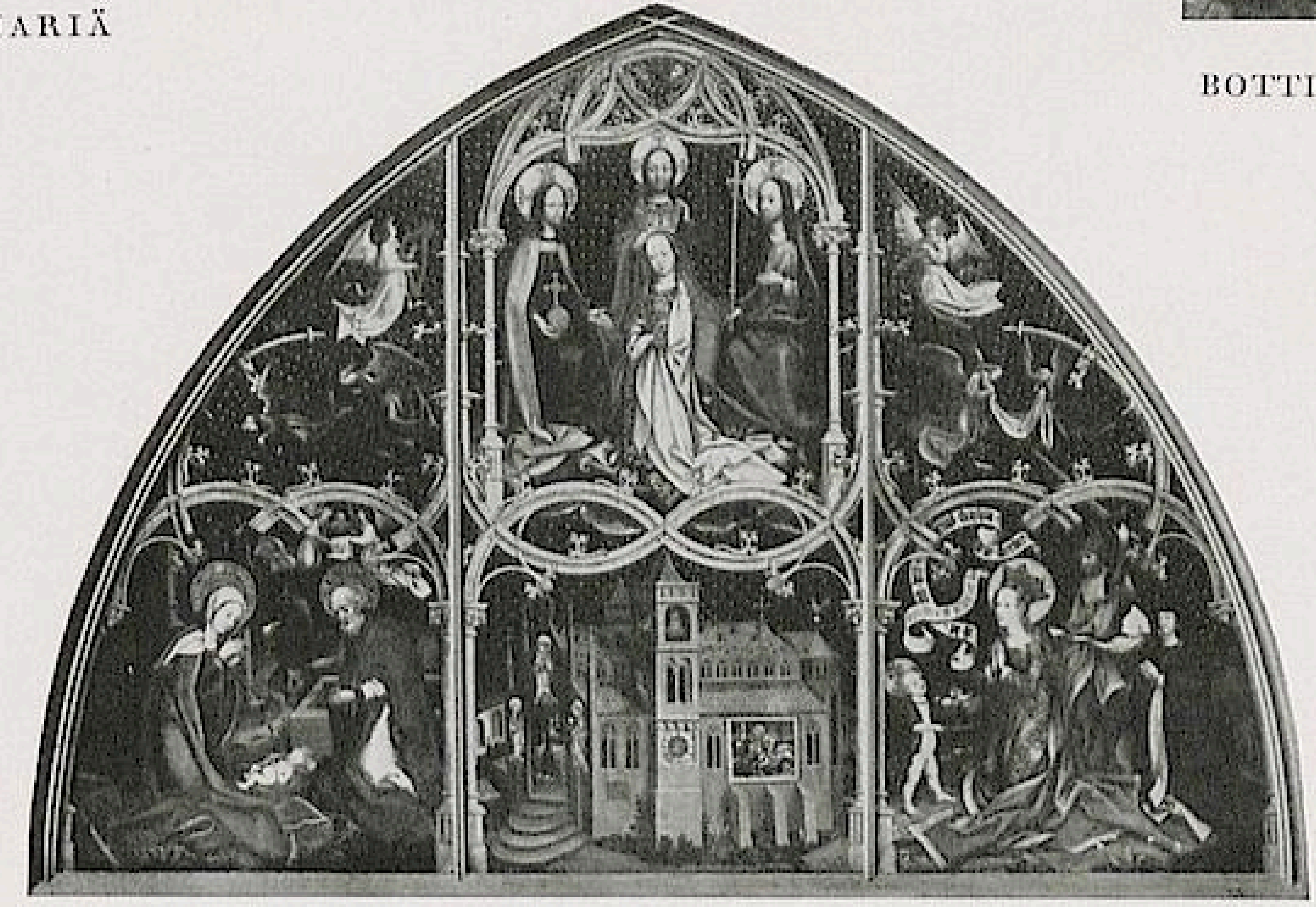
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PERUGINO. DIE HIMMELFAHRT MARIÄ

B. BELLANO
EPITAPH DES ROCCABONELLA



BOTTICELLI. ANBETUNG DES KINDES



HANS HOLBEIN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

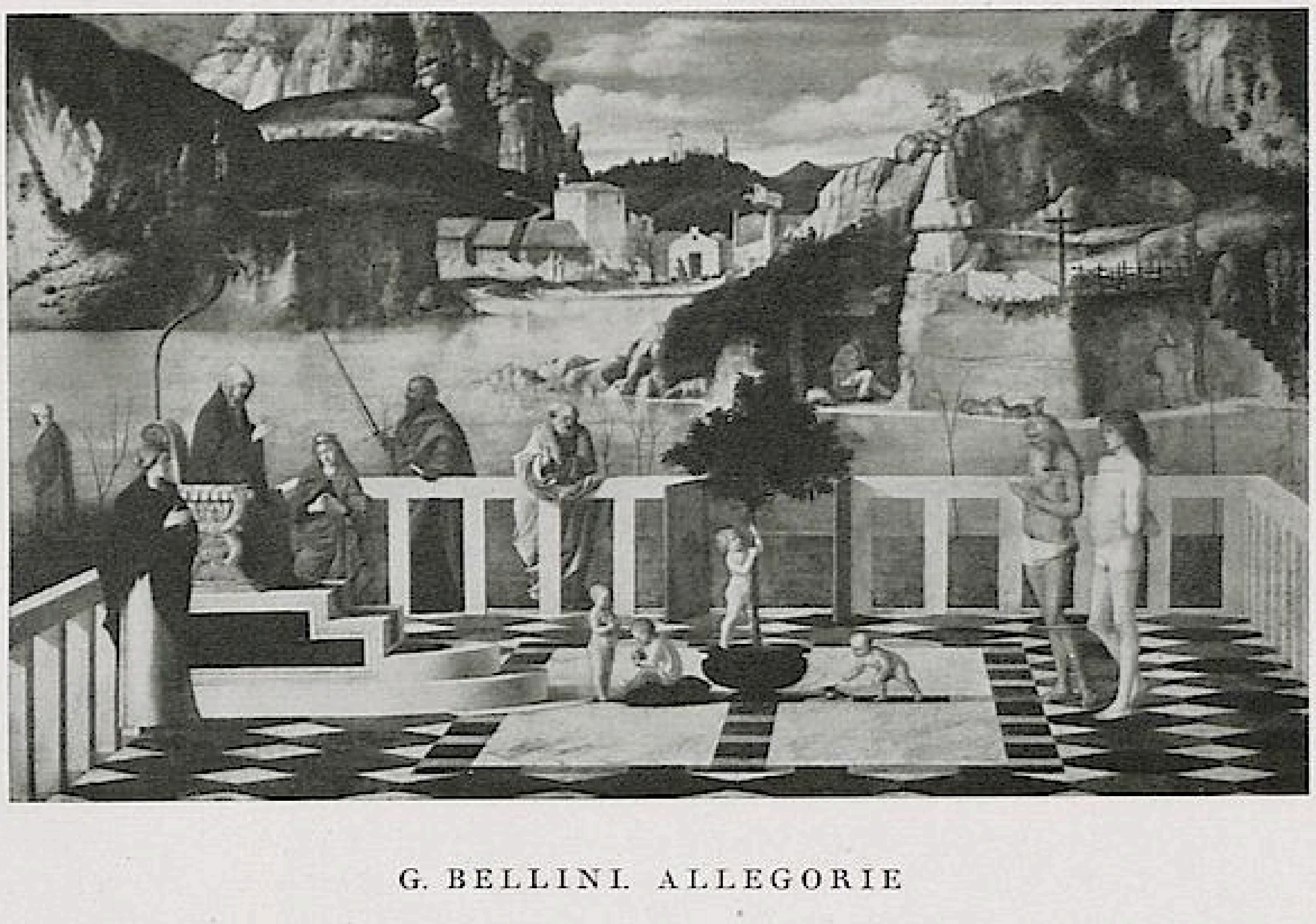
ALBRECHT DÜRER. AUS DER APOKALYPSE

der Gotik oder der am Einzelwesen haftenden Frührenaissance angehörten und schon waren in geschlossener Schar die Bahnbrecher des neuen Jahrhunderts auf dem Plan erschienen: 1471 ist Dürer geboren, 1472 Cranach, 1475 Michelangelo, 1477 Tizian, 1483 Raffael, und brachen mit den ahnungslosen Kinderhänden reife Früchte oder stürmten mit der brausenden Jugendkraft ihrer Genialität in friedsames Handwerkstreiben. Wie ein unbegreifliches Wunder stehen am Abendhimmel des scheidenden Jahrhunderts zukunftsschwere Schicksalssterne wie Michelangelos Kentaurenrelief von 1494 (Abb. S. 328) oder Dürers Apokalypse von 1498 (Abb. S. 326), größer als

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

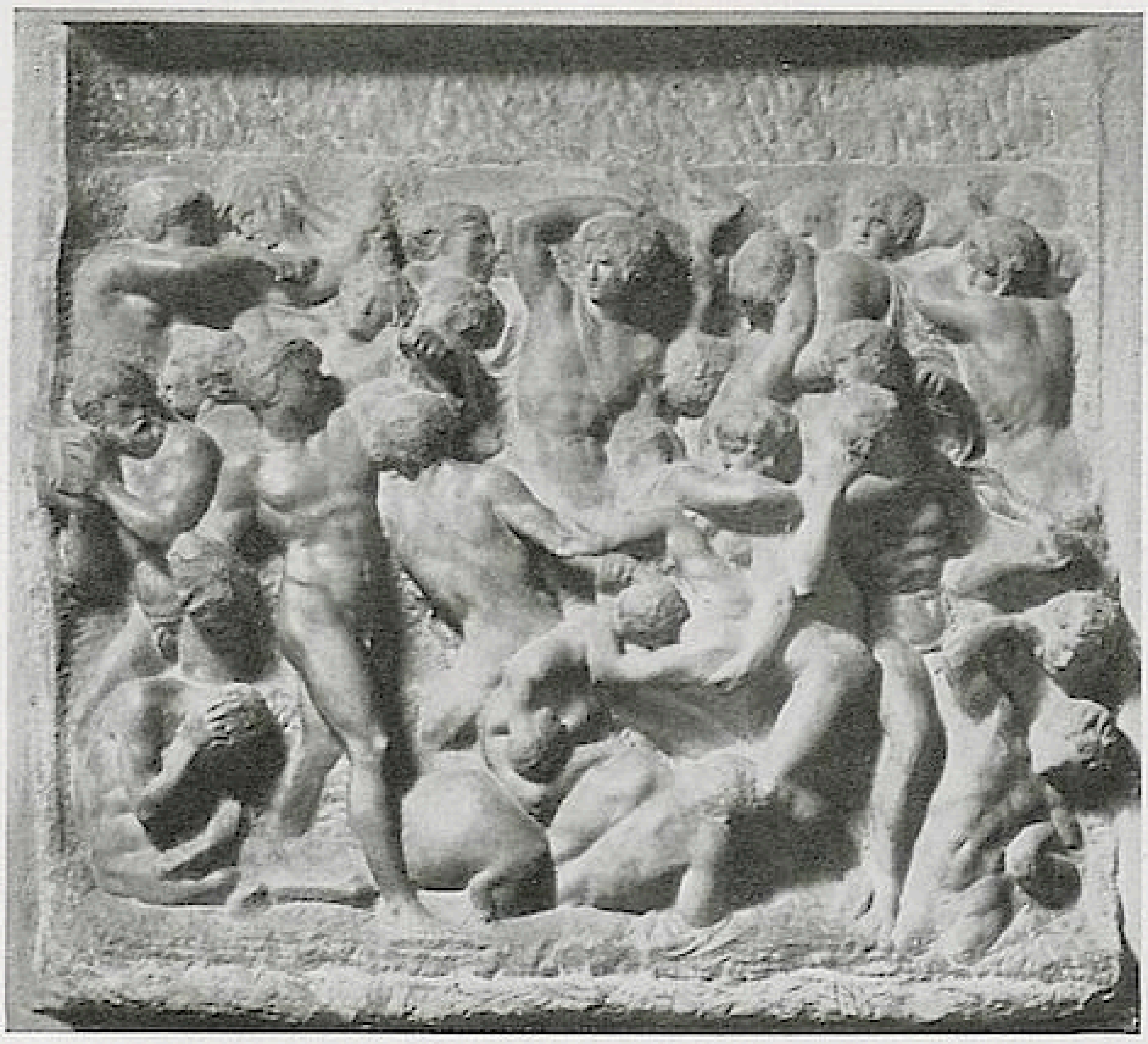
HIERONYMUS BOSCH. ANBETUNG DER KÖNIGE

alles Vorherige nicht allein, weil die Formen größer sind, sondern auch weil an der erhöhten Form der Gehalt sich steigert und ein graphisches Schema so ausweitet, daß es den ewigen Kampf des guten und bösen Prinzips darzustellen vermag.
Und ebenso wenig endet auch jener andere Kampf, auf dessen Schauplatz uns diese Betrachtung geführt hat, der Kampf zwischen alt und jung, zwischen gestern und morgen. Das Problem, das Hintereinander der Entwicklung versuchsweise ins Nebeneinander umzudeuten, wozu uns die Fiktion einer Ausstellung behilflich sein sollte, ist z. T. ein historisches, jene Überschneidung der Generationen, deren Kräftemischung die künstlerische Einstellung jedes bestimmten Zeitpunktes bestimmt, ist vor Kurzem



G. BELLINI. ALLEGORIE

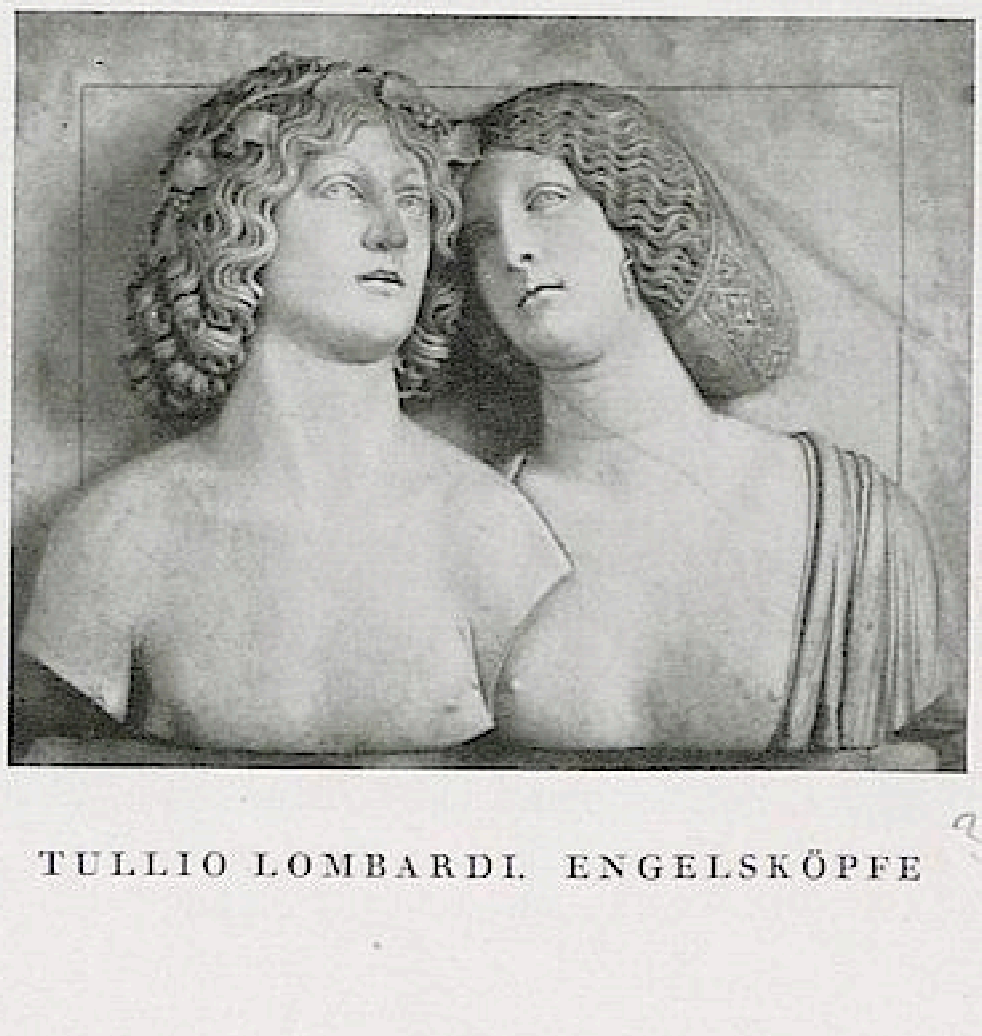
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MICHELANGELO. KENTAURENKAMPF

in Wilhelm Pinders letztem Buch ausführlich untersucht worden. Es gilt aber auch für die Gegenwart; das Chaos, das ein Besucher der Ausstellung von 1500 vor sich sehen mußte, ist der gleiche Zwiespalt, wie er auch unsere Kunst zerklüftet; aber die Kluft ist noch breiter und tiefer geworden, weil die soziale Umschichtung und die Demokratisierung der Lebensformen in noch stärkerem Maße als damals verschiedene Generationen gleichberechtigt, einander bekämpfend und negierend, nebeneinanderstellt. In der einfacheren Struktur früherer geschichtlicher Stufen vollzog sich ein Wandel auf künstlerischem Gebiete viel einfacher. Drei Jahre später nach unserer römischen Ausstellung bestieg Julius II. den päpstlichen Thron und führte fast mit einem Schlage jenes goldene Zeitalter herbei, in dem alle um 1500 vorhandenen Keime die glänzendsten Früchte trugen. In der Lage unserer Gesellschaft ist eine so plötzliche Wandlung nicht zu erwarten; dennoch brauchen wir nicht zu verzweifeln und nicht zu bezweifeln, daß auch heute, was uns chaotische Verwirrung dünkt, Ausfluß einer naturgesetzlichen Notwendigkeit ist.

Hans Tietze



TULLIO LOMBARDI. ENGELSKÖPFE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EDMUND STEPPES. BEHAGEN. GLASPALAST MÜNCHEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RICHARD HUBER-DACHAU. WINTERSPORT. GLASPALAST MÜNCHEN

MÜNCHNER KUNSTAUSSTELLUNG 1929

Seit Jahren steht das Münchner Kunstleben im Zeichen der Erwartung. Bei aller ernsthaften Anstrengung der Faktoren, in deren Hände die Gestaltung der sommerlichen Kunstausstellungen gelegt ist, und bei aller Tüchtigkeit und Gediegenheit der künstlerischen Einzelleistungen, die es auf diesen Ausstellungen zu sehen gibt, ist eine gewisse Stagnation, eine Wiederkehr des ewig Gestrigen unvermeidlich, solange die Frage des Ausstellungsraumes, der einzigen offiziellen Ausstellungsgelegenheit der Münchner Künstlerschaft und ihrer Gäste, mit dem alten, unzureichenden Glaspalast steht und fällt. So oft schon und so zuverlässig wurde von seiten staatlicher und städtischer Behörden den Münchner Künstlern der zur unerläßlichen Voraussetzung der ferneren Entwicklung gewordene neue Ausstellungsbau versprochen, so oft und so eindringlich wurde er anderseits von der interessierten Öffentlichkeit gefordert, daß es einem nachgerade leid und langweilig wird, ihn immer wieder zu verlangen, von ihm als Introduktion zu jeder Jahresausstellung des Glaspalastes zu sprechen. Dennoch setze ich auch diesmal als kategorische Forderung vor meine Besprechung der Münchner Glaspalast-Ausstellung: ein neues Münchner Kunstausstellungsgebäude müssen, müssen, müssen wir haben! Wenn Münchens Geltung als Kunststadt, von vielen schon angefochten und be-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

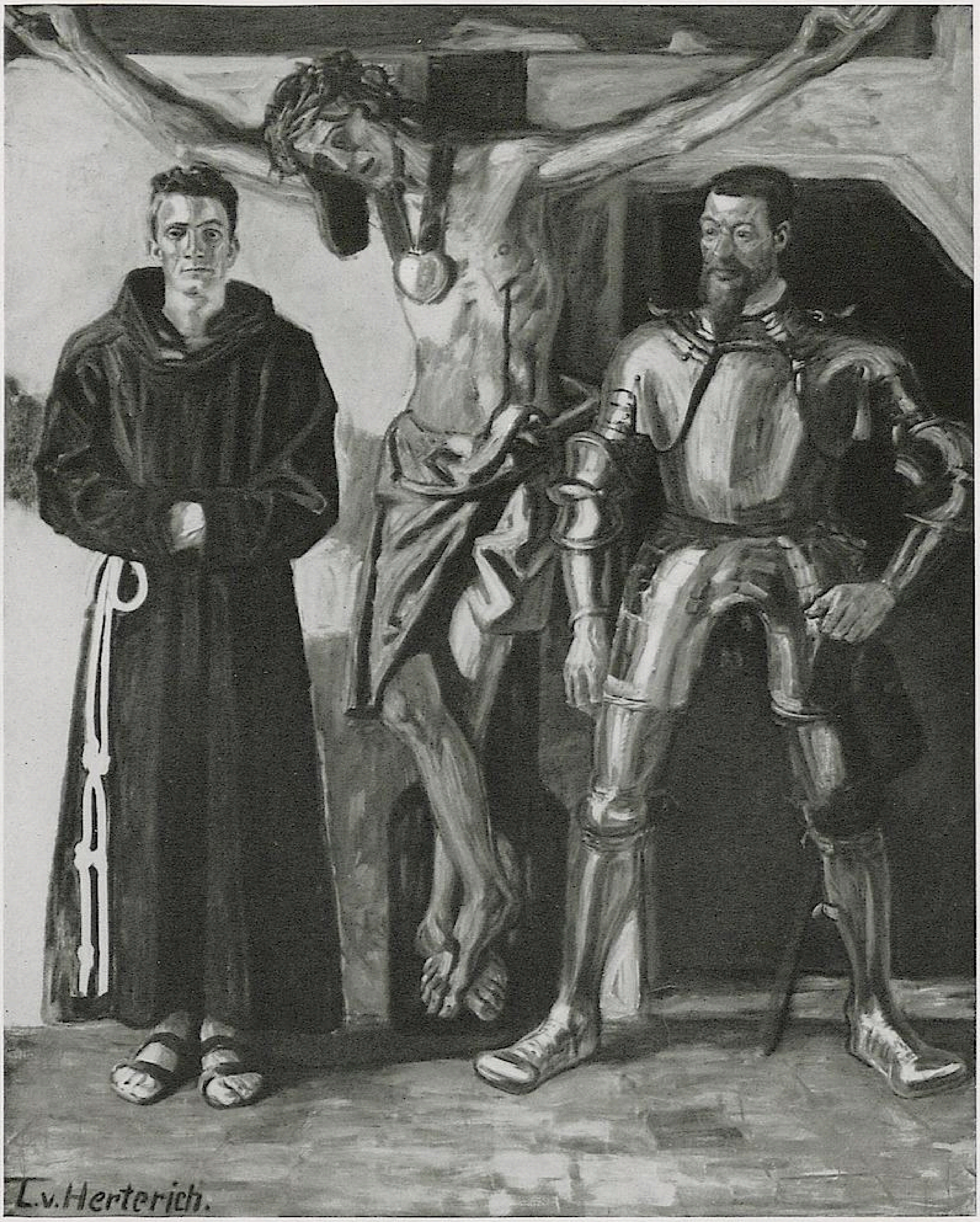
zweifelt und jedenfalls nicht mehr in altem Glanz erstrahlend, nicht noch weiteren Schaden nehmen soll, so müssen Staat und Stadt sofort in unbürokratischem Zusammenwirken das ihre tun, um eine solche Ausstellungsmöglichkeit zu schaffen.

Im ewig gestrigen Glaspalast kam es indessen auch im Juni 1929 zur üblichen Jahresausstellung, die im großen und ganzen, da eben die räumlichen Voraussetzungen die ewig gleichen sind, das alte Gesicht zur Schau trägt. Als gemeinsames Unternehmen der Künstlergenossenschaft, an die als zentrale „Glaspalast-Linke" alle kleineren Gruppen und Splitter-Vereinigungen, sowie die graphischen Fachvereine angeschlossen sind, und der Secession ins Werk gesetzt, zeigt die Ausstellung die übliche Aufteilung des Raumes und damit das bekannte und hergebrachte Gesamtbild. Man hat sich allerdings, und ersichtlich mit Erfolg, bemüht, auch einige Besonderheiten, Spezialveranstaltungen und außergewöhnliche Darbietungen in das Programm einzubeziehen, aber sie können schließlich den Gesamteindruck auch nicht ändern oder bestimmen. Dennoch haben wir uns mit ihnen vor allem zu befassen.

Als Ersatz für die in München nicht mehr gewagten oder vielleicht aus materiellen Gründen nicht möglichen internationalen Ausstellungen, die früher in vierjährigem Umlauf stattfanden, ist man seit einiger Zeit dazu übergegangen, alljährlich ein Land in repräsentativer Überschau über sein zeitgenössisches Schaffen und über die Leistungen seiner jüngsten Vergangenheit vorzustellen. Nach Österreich und der Schweiz zeigt man diesmal Werke holländischer Maler. Ob die Wahl gerade dieses Landes eine glückliche war? Holländische Beurteiler sind der Meinung, die Malerei ihres Landes befinde sich derzeit in einem bedenklichen Übergangsstadium und sei gar nicht recht in der Lage, im Ausland repräsentativ hervorzutreten. Auf alle Fälle aber machte die Auslese von Kunstwerken, die man z. B. auf der Internationalen Kunstausstellung in Venedig 1928 von dem zeitgenössischen Schaffen holländischer Maler zu sehen bekam, einen weitaus geschlosseneren und damit stärkeren Eindruck als die Münchner Auswahl, bei der vielleicht zu einseitig eine einzelne holländische Privatsammlung als Quelle benutzt wurde. Der vielgepriesene und mit dem Nimbus des Geheimnisvollen umgebene Willem Adrian van Konijenburg konnte mit den beiden Gemälden, die man von ihm brachte, nicht ganz überzeugen. Jan Sluyters wirkt als kraftvoller Kolorist. Der nachhaltigste Eindruck kommt auch hier von einigen „Alten", von G. H. Breitner, der einen besonders schönen liegenden Akt zeigt, und von Jan Toorop, dessen Kunst nicht vergebens nach Vergeistigung strebte.

Das retrospektive Moment, dem heute fast alle Ausstellungen Rechnung tragen, das zumal in Kassel 1927 und in Venedig 1928 die schönsten Abteilungen der Ausstellungen zeitigte, wurde 1928 auch im Münchner Glaspalast mit Erfolg aufgenommen und ist deshalb 1929 wieder auf dem Programm erschienen. Es galt, eine Ausstellung von Münchner Bildnissen aus der Zeit des barockpompösen George de Marées bis etwa zur Münchner Frühzeit Max Slevogts, bis zu den Münchner Bildnissen des Lovis Corinth und zu den Frühwerken Albert Weisgerbers durchzuführen. Etwas Plastik wurde einbezogen, darunter jene fabelhaft schöne, von der Porzellan-Manufaktur Nymphenburg meisterlich ausgeführte Bildnisbüste des Grafen Haimhausen, an der Franz Anton Bustelli, sonst nur als Schöpfer der Komödienfiguren und Chinoiserien bekannt, seine erstaunliche Kunst in der Schilderung des äußeren und inneren Menschen bewies. Die Reihe von plastischen Bildnissen mündete in der Kunst Adolf Hildebrands, während bei den gemalten Bildnissen der Weg über Edlinger, Hauber, Hickel und W. v. Kobell zu Lenbach und Leibl, Zimmermann, Chase, Trübner und Samberger führte. Mancher einst vielgefeierte Modeporträtist blieb ausgeschaltet, dafür wurde scheinbar Fernliegendes herbeigeholt, z. B. die von Hans v. Marées, Böcklin, Feuerbach, Thoma und Böhle in München gemalten Bildnisse. Sinn und Zweck dieser Ausstellung ist, den Menschen unserer Zeit, soweit für sie die Kunst nicht etwas „Unzeitgemäßes" geworden ist, wieder Geschmack dafür zu machen, sich porträtieren zu lassen; den Künstlern unserer Zeit aber will sie zeigen, was es heißt, ein Porträt nicht um seiner selbst willen zu malen, es nicht nur zum Träger irgendeines malerischen Problems und Prinzips, sondern zu einer wahrhaften Persönlichkeitsschilderung, zur prägnantesten Formel einer Individualität zu machen. So betrachtet, stehen fast alle Bildnisse dieser Retrospektiven hoch über dem, was man als Bildnismalerei im Glaspalast antrifft. Unwillkürlich fällt einem der Satz ein, den vor

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



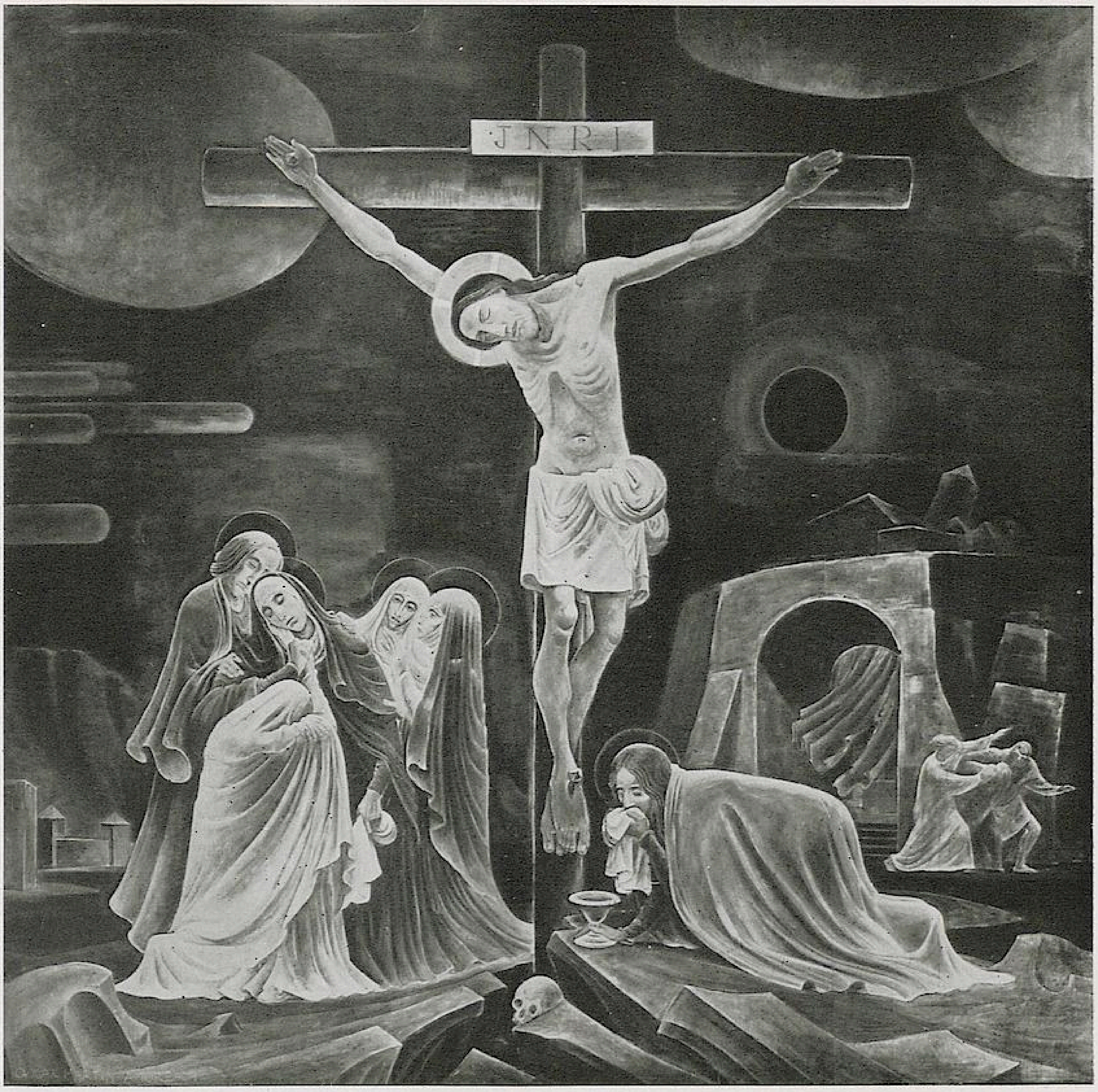
LUDWIG VON HERTERICH. ECCLESIA MEDITANS ET MILITANS

Glaspalast München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RUTH SCHAUMANN. VERKÜNDIGUNG
Glaspalast München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OSKAR MARTIN-AMORBACH. KREUZIGUNG. FRESKO

Glaspalast München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL BLOCHERER. PORTRÄT FRÄULEIN ERIKA GR.

Glaspalast München

mehr als dreißig Jahren Julius Meier-Graefe schrieb und der „mutatis mutandis" auch für heute und für das Nebeneinander alter und zeitgenössischer Porträtkunst im diesjährigen Glaspalast gilt. „Wer gab", fragte er, „den reichen Leuten in Florenz, in Flandern und den Niederlanden, in Frankreich und Deutschland den Instinkt, sich von den besten Malern ihrer Zeit malen zu lassen, während sich heute die Mächtigen und Reichen so oft des Pinsels gerade der banalsten bedienen?" Und hat auch die naheliegende und schlagend zutreffende Antwort zur Hand: „Man kannte damals offenbar besser als heute, was gute Malerei war . . . Die ganze Masse war höher. Sie interessierte sich nicht mehr für Malerei als heute, sie hatte ebenso wie heute andere Dinge zu tun, aber sie war an Kunst gewöhnt."

Was der Glaspalast an Porträtkunst zu zeigen hat, ist natürlich nur eine Auslese aus der alljährlichen Porträtproduktion; trotzdem ist es an Art und Gewicht nicht übermäßig bedeutend. Samberger, der diesmal mit Bildnissen aus seinem Familienkreis das repräsentative Porträt,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

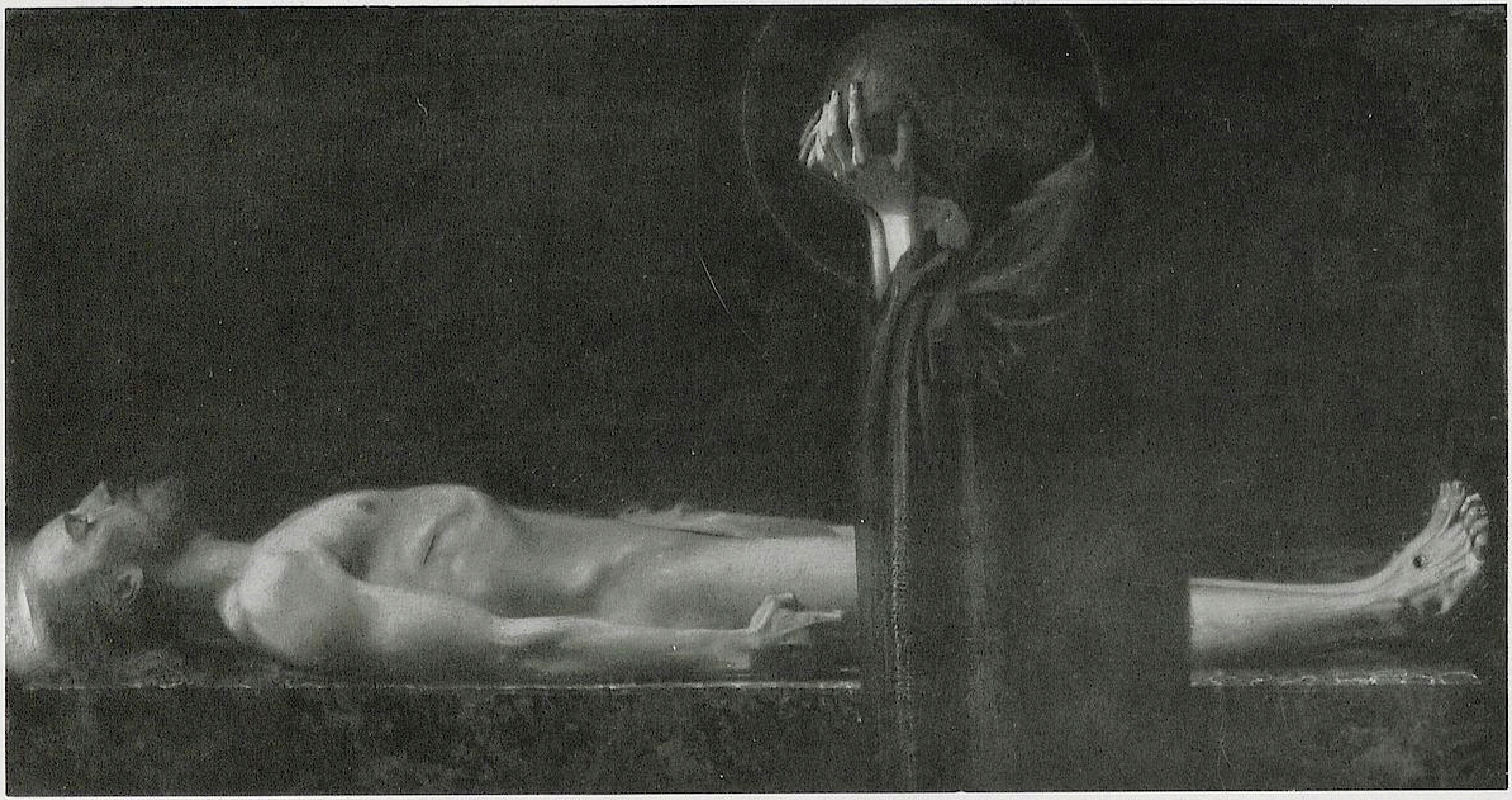
HEINRICH SCHRÖDER. SIDI-BOU-SAID

Glaspalast München

das sonst sein Fall ist, verläßt, dabei aber an Intimität und schlichter Wahrhaftigkeit gewinnt, insoferne er von „Pointierungen" völlig absieht, macht freilich einen ungemein starken Eindruck; auch sonst ist auf beiden Seiten des Glaspalastes viel Bemerkenswertes: Gerhardingers durchgefeiltes, sehr ins Detail getriebene Bildnis des Malers Miller-Diflo, H. Maier-Erdings Bildnisse, das Selbstporträt Rögges, Groebers großes Gruppenbildnis eines „Konzerns", Jaeckel, Rall, Roloff, Fehr, Kunz, Hommel, Schwalbach, E. R. Zimmermann, Funk, Blos, Blocherer, Staeger, Bürk, Fischer-Nienburg, Fritz Wagner, Walther Thor †, es ist eine stattliche Reihe von guten Arbeiten, die sie bringen; aber der „Falke", der wie bei der guten Novelle auch bei dem guten Bildnis stets zu finden sein sollte, steigt nicht auf! Einige gute Bildnisleistungen hat die Ehren-Ausstellung für Franz von Stuck aufzuweisen, z. B. das sehr repräsentative, den Duft und das individuelle Parfüm der Weltdame atmende Porträt der Gattin des Künstlers und, malerisch wohl noch stärker, das kleine Herrenbildnis Freiherr von Liphart-Ratshoff, das ganz konzentrierte Seelenhaftigkeit ist.

Indessen liegt die Bedeutung der von der Secession in vornehmer Gestaltung herausgebrachten, sehr fein und klug ausgewählten Gedächtnis-Ausstellung für Franz von Stuck natürlich nicht auf den Bildnissen, überhaupt kaum auf einem Einzelwerk, obwohl zahlreiche der Hauptbilder des Meisters, begonnen vom „Hüter des Paradieses" über „Krieg", „Sünde",

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRANZ VON STUCK. PIETÀ. GLASPALAST MÜNCHEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

1889
Malerei

FRANZ VON STUCK. DER WÄCHTER DES PARADIESES. GLASPALAST MÜNCHEN

Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

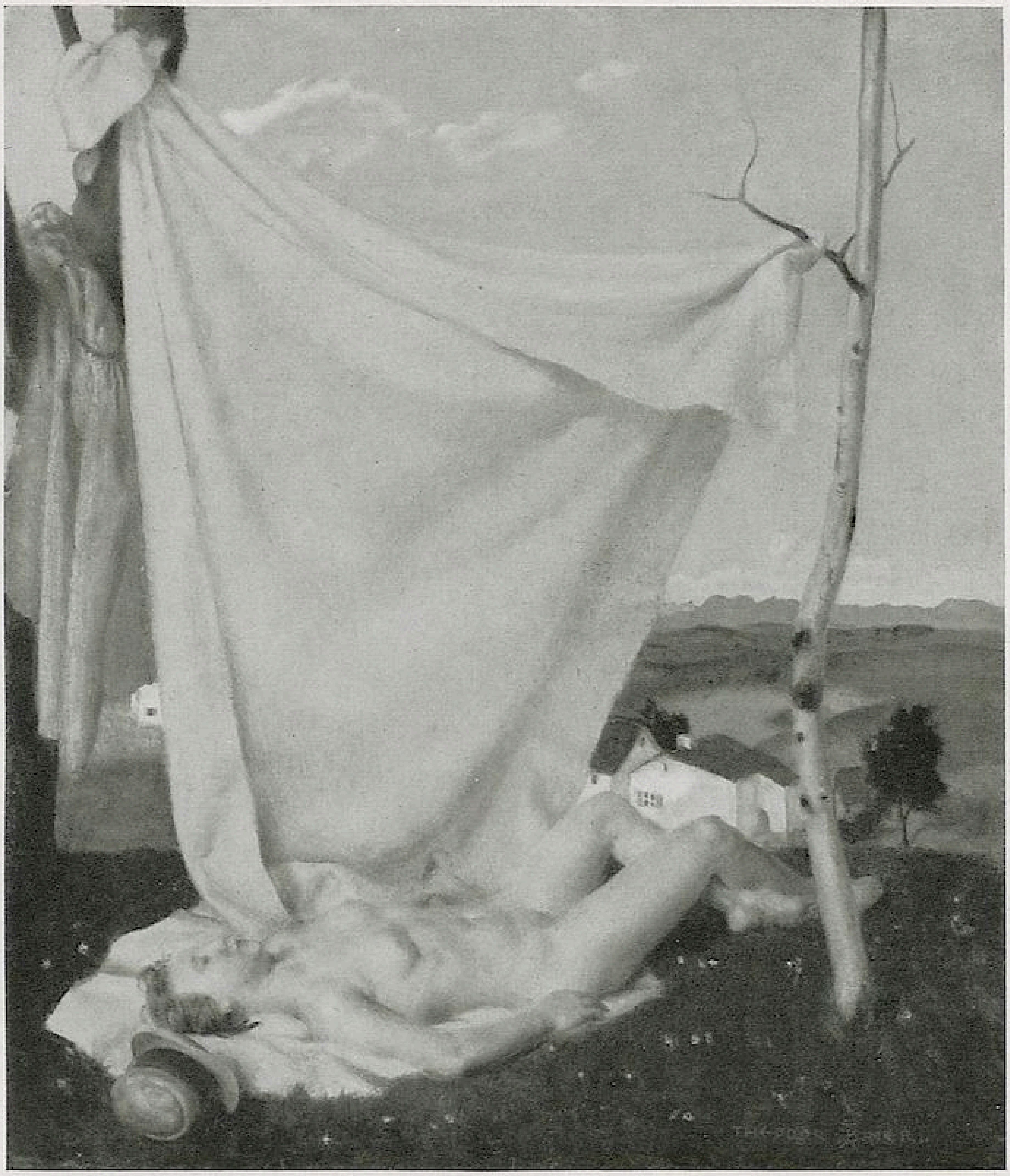
HANS STANGL. STEHENDES MÄDCHEN
Glaspalast München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OTTO PIPPEL. WIRTSGARTEN AM STARNBERGER SEE

GER. HENDRIK BREITNER. LIEGENDER AKT
Glaspalast München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



THEODOR BAIERL. WOCHENEND

Glaspalast München

„Kreuzigung", „Luzifer" bis zur „Verwundeten Amazone" und zu den Plastiken zur Stelle sind und im Gegensatz dazu den malerischen Feinschmecker einige wenig bekannte studienhafte Stücke von ausgesprochen artistischer Haltung besonders entzücken werden. Man darf jedoch bei einer künstlerischen Persönlichkeit von der Art Stucks nicht das Einzelbild werten wollen; man muß den Blick auf die ganze Leistung und die hinter ihr wirkende Weltanschauung gerichtet halten, die von einer Zielbewußtheit und energievollen Geschlossenheit ist, wie man ihnen selten begegnet. Nicht das sogenannte Malerfürstentum imponiert an dem Künstler, nicht die auch in seine Kunst eingedrungene Unterstreichung repräsentativer Haltung und Art ist das Entscheidende, sondern die innere Großheit, eine den äußeren Widerständen abgetrotzte Entwicklung aus derbschlächtigen, durch das bäuerliche Milieu der Jugend bedingten Anfängen zu arkadischer Freiheit, zu einer Auffassung

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

und Gestaltung der Landschaft, Menschen und Dinge, die von der Lebensheiterkeit und stillen Größe der Antike umwittert war. Man hat an Stucks Werken oft gemäkelt, und ich gebe zu, daß es nicht zu Unrecht geschah, wenn man das Einzelbild vor sich hatte. Jetzt, da man das Gesamtwerk vor sich ausgebreitet findet und aus ihm die ganze Persönlichkeit, der Künstler-Mensch beredt spricht, soll und muß man vorbehaltlos zugestehen, daß die Secession nicht nur ihre repräsentativste Persönlichkeit, sondern auch eine der stärksten künstlerischen Kräfte, die sie je besessen, verloren hat. Auch Hugo von Habermann, dem 1930 die Ehrenausstellung gerüstet werden soll, ist dahin — es wird einsam um den Häuptern, und die große Tradition klingt ab. Freilich steht Heinrich Zügel trotz der Fülle der Jahre immer noch in alter Frische an der Staffelei, und dem prachtvollen Ludwig von Herterich, dem jugendlichen Feuerkopf unter ergrauten Haaren, gelingt ein Bild wie die Ecclesia militans et meditans, ein Meisterwerk, das hinter seinem Hutten unter dem Kruzifix nicht zurücksteht, es vielleicht sogar in Hinblick auf Abgeklärtheit übertrifft. Aber das sind eben doch Einzelleistungen. Die Führung der Secession liegt heute in guten Händen: sowohl Angelo Jank als Julius Diez sind vorzügliche Künstler, Maler von Phantasie und großem Können, und es stehen um sie als Zeitgenossen Naager, Exter, Hahn, Samberger, Nißl, Seyler — Männer von Geltung und Geschmack: trotzdem vermag keiner ein Zeitalter zu tragen, keiner kann einem Entwicklungsabschnitt der Münchner Kunst den Namen geben wie es Stuck und Habermann, Uhde und Keller vermochten. So muß die Secession, wenn sie nicht stagnieren will, wenn nicht nach dem Absterben der großen Generation, von der schon so viele heimgingen, die Verbindung zur Gegenwart, zum Schaffen der Stunde, das aber einmal das Schaffen für die Ewigkeit sein soll und wird, besonders pflegen. Sie muß den Jüngeren unter ihren führenden Männern, Schwalbach, Bock, Hüther, Bechstein, Heubner, Hommel, Wackerle, um nur einige zu nennen, breiten Spielraum geben und an sie die Reihe frischer Jugend anschließen, an der es nicht fehlt und die auch hier mit teilweise noch unausgegorenen, aber nichtsdestoweniger bemerkenswerten Leistungen zur Stelle ist.

Drüben, in der Glaspalast-Linken, fehlt es auch nicht an frischem und verheißungsvollem Nachwuchs. Begreiflicherweise hält man hier mehr auf Anschluß an die Tradition, auf Verankerung im Münchnertum, und es ist gut so, wenn es nicht in Reaktion ausartet. Zu befürchten ist dies nicht, solange man dort, um einige Beispiele zu geben, Wilm seine aus lebendigstem Zeitgefühl geschöpften Stilleben, Pippel seine den Impressionismus übersteigenden Freilichtbilder, Miller-Diflo seine hellen, optimistischen Landschaften und Best seine mural gedachten und groß empfundenen Monumentalbilder der Passion zeigen läßt. Vor allem, solange der schöne Brauch des Freskenmalens, der diesmal auf die kirchlichen Räume beschränkt blieb, im Schwunge ist. Da tauchen immer wieder neue Namen und Persönlichkeiten ins Licht. Diesmal fällt besonders Oskar Martin-Amorbach auf: seine „Kreuzigung“ ist wahrhaft monumental, ein Fresko von bester Haltung und Art. Es scheint, daß in der kirchlichen Monumentalmalerei, in der Kunst, die architektonisch und kunstgewerblich gebunden ist, überhaupt eine Hauptstärke der heutigen Münchner Malerei liegt; wahrscheinlich wirkt sich darin Schule und Vorbild des verstorbenen Becker-Gundahl aus.

Zweier Kollektionen ist noch zu gedenken: Walter Firle, in diesem Jahr ein Siebziger, zeigt das Beste in seinen Frühwerken, also in seinem Schaffen aus jener Zeit, als er sich mit seinen vortrefflich gemalten realistischen Bildern aus der Welt der armen Leute in der Sphäre Uhdes bewegte; Anton Müller-Wischin, ein Sechzigjähriger, dessen entscheidende Entwicklungsstationen erst in den letzten Jahren liegen, fesselt vor allem durch sehr persönlich gesehene Landschaften, die von sattem, tiefem Kolorit sind.

Anregung und Material gibt auch der Glaspalast 1929 in reicher Fülle, denn es ist ja nur ein bescheidenes Segment, das diese Zeilen herausnehmen aus dem Ganzen und von vielem, das einer ausführlichen Erwähnung würdig wäre, z. B. jene delikate, auf des Pinsels Spitze schwebende poetische Münchner Feinmalerei, für die Namen wie Steppes, Baierl, Stahl kennzeichnend sind, konnte nicht einmal Notiz genommen werden. Manches geht natürlich auch in der Überfülle, die wiederum Folge der ungünstigen Raumverhältnisse ist, unter. Man muß deshalb zum Schluß dieser Überschau wie an ihrem Beginn fordern, was heute das A und das O der Geltung Münchens als Kunststadt ist: Das neue Kunstausstellungsgebäude.

Georg Jacob Wolf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JAN SLUYTERS. DIE FAMILIE DES KÜNSTLERS

Glaspalast München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

E. R. WEISS. ERNA PETRI LESEND. AKADEMIE BERLIN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILHELM SCHMID. STILLEBEN MIT KRÜGEN UND KORB

Akademie Berlin

FRÜHJAHRSAUSSTELLUNG DER AKADEMIE IN BERLIN

Den drei großen Ausstellungen, die Berlin während der diesjährigen Festwochen zeigte, schloß sich als letzte die alljährliche Frühjahrsausstellung der Akademie der Künste an. Bedenkt man, daß man in diesen Wochen einige tausend Bilder passieren mußte, und trotzdem noch von der Akademie-Ausstellung einen guten, lebendigen Eindruck empfing, so ist damit wohl eine besondere Anerkennung für dieses Unternehmen ausgesprochen.

Die Zeiten, wo man gegen die staatlichen Akademien im Namen der jungen Kunst Krieg führen mußte, wo man vergreiste, alte Herren anzugreifen sich gezwungen sah, weil sie dem jungen Nachwuchs durch starrköpfiges Festhalten an der Vergangenheit den Weg versperrten, sind vorläufig vorüber. Wer dies vergißt und heute noch eine Kritik dieser Art an der Berliner Akademie übt, verkennt, daß sich die Epoche gewandelt hat, und daß es weit nötiger ist, einer Akademie zuzurufen: Legt die strengsten Maßstäbe an und fürchtet euch weniger vor dem Vorwurf der Engherzigkeit, als vielmehr davor, daß man euch nachsagt, ihr hättet nicht den Mut und das Verantwortungsgefühl aufgebracht, eurer Ausstellung ein Gesicht zu verleihen. Wenn man, wie der Unterzeichnete, die Bedeutung der abstrakten Malerei nicht verkennt, so braucht man es doch nicht zu bedauern, daß die Abstrakten vorläufig keinen Zutritt zu den Akademie-Ausstellungen gefunden haben. Die abstrakte Malerei, wie

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANZ EICHHORST. DIE GATTIN DES KÜNSTLERS

Akademie Berlin

viele andere junge Künstler, findet genug Möglichkeiten in anderen Ausstellungen ihre Bilder vorzuführen.

Damit verkennen wir selbstverständlich nicht die großen Schwierigkeiten, auf die heute ein junger Maler und Bildhauer noch stößt, bis er zur Öffentlichkeit dringen kann. Aber damit, daß etwa die Akademie konzessionsbereit ein Dutzend Künstlern mehr die Möglichkeit bietet, ihre Bilder zu zeigen, ohne daß sie sich aus innerster Überzeugung für sie einsetzt, ist der Kunst und ihrer lebendigen Entwicklung nicht gedient, zumal gerade den hierbei in Betracht kommenden andere Wege sicher nicht verschlossen sind. Unter der Leitung von Max Liebermann ist die Akademie an sich auf einem guten Wege. Wenn man zuweilen Kritik üben muß, so trifft die Schuld nicht immer nur die Ausstellungsleitung, sondern oft auch den Zustand der jetzigen Kunst überhaupt. Es geht heute darum, Ausstellungen Charakter zu verleihen, ihnen eine Physiognomie zu geben. Mögen sie dann wütend angegriffen oder begeistert gelobt werden, sie werden ihre Daseins-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PETER TERKATZ. MADONNA. AKADEMIE BERLIN

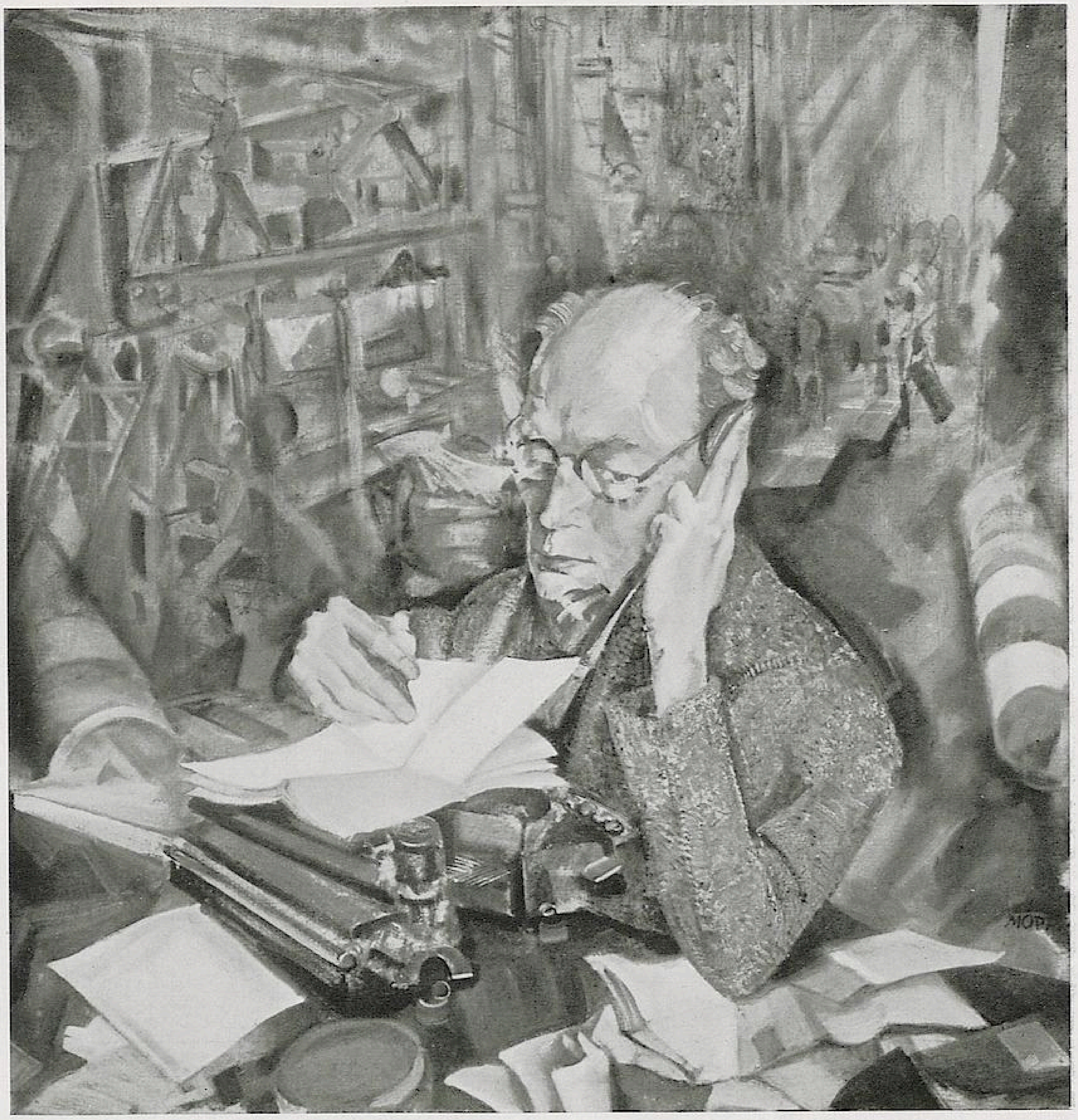
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALFRED PARTIKEL. BAUERNGEHÖFT IM WINTER. AKADEMIE BERLIN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRITZ KLIMSCH. FRAU THEA BRACHT. FARBIGE STEINBÜSTE
Akademie Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MAX OPPENHEIMER. DER REDAKTEUR

Akademie Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

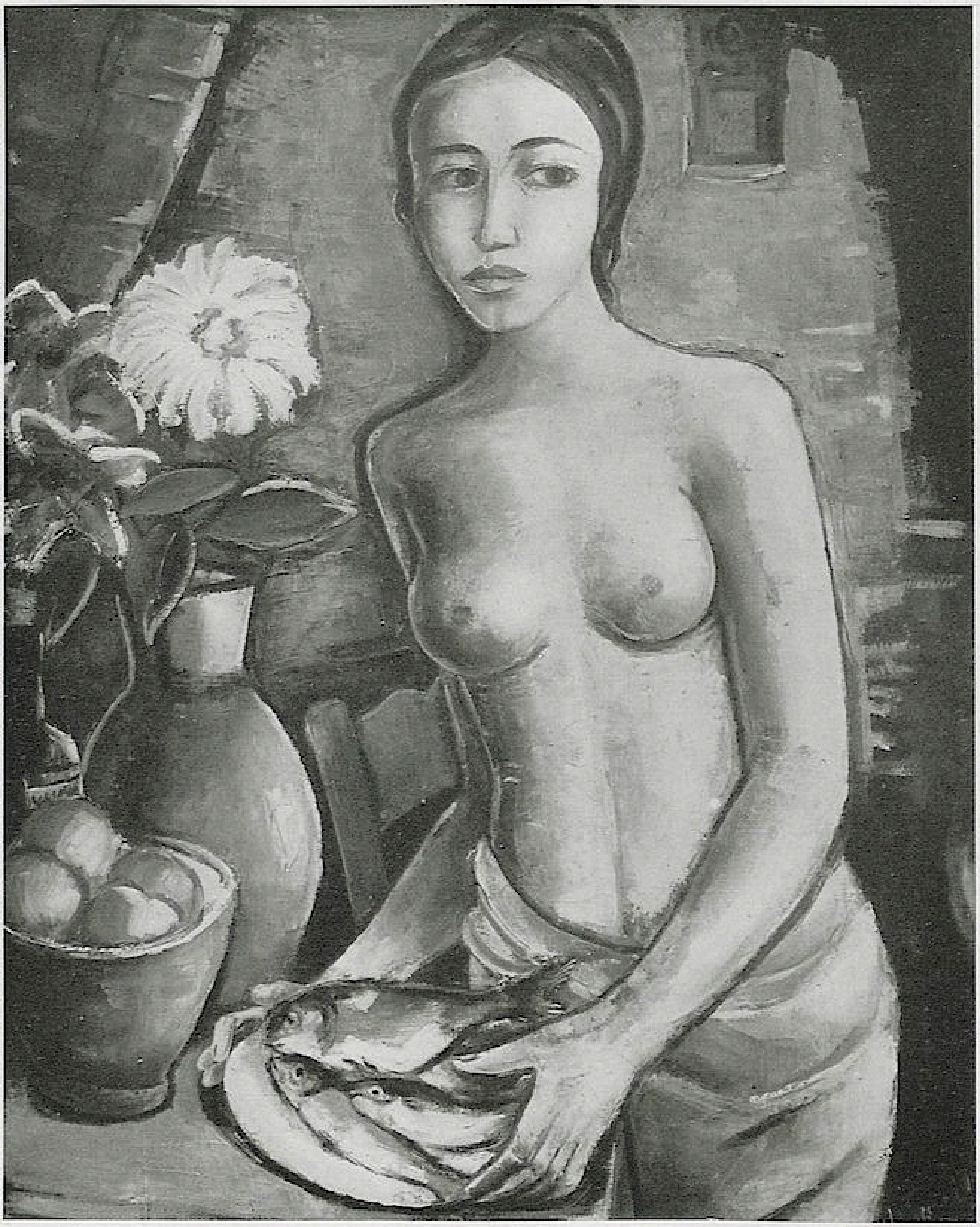
WILLY JAECKEL. ALLEE NACH CASTEL GANDOLFO
Akademie Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OTTO DIX. SENATSPRÄSIDENT DR. SAHM

Akademie Berlin. Bes.: Stadtmuseum Danzig

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OSKAR GAWELL. MÄDCHEN MIT FISCHEN

Akademie Berlin

berechtigung darin finden, daß sie die Indolenz, die man künstlerischen Dingen heute entgegenbringt, vernichten, daß sie zur klaren Stellungnahme zwingen, daß sie Leben in den stagnierenden Kunstbetrieb bringen.

*

Von den Älteren findet man Max Liebermann mit einigen Bildnissen, Philipp Franck mit Landschaften, Dettmann, Ludwig von Hoffmann, den kürzlich verstorbenen Julius Jakob, Blumenstilleben von Mosson und ein paar gute Berliner Ansichten von Ullrich Hübner. Seit längerer Zeit fällt wieder einmal Oskar Kokoschka auf. Nach wie vor besitzt dieser Maler eine Besessenheit und visionäre Kraft, die den Weg zur Form zwar nicht immer findet, aber den Beschauer aufhorchen läßt, und das ist viel.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

O. KOKOSCHKA
VENEDIG.
SANTA MARIA
DELLA SALUTE

Mit Genehmigung
von Paul Cassirer
Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNESTO DE FIORI. FRAU TRUDE PABST

Akademie Berlin

Aus dem Bildnis des Marcell von Nemes strömt eine seltsame Strahlung trotz seiner ein wenig zerfließenden Zerfahrenheit. Sein Gemälde von Venedig ist groß gesehen und besitzt eine echte phantastische Magie. Trotz allem hat man hier immer noch den Eindruck eines Übergangs. Es scheint seit kurzem, als strebe der Künstler auf ein erahntes Ziel hin. Man hofft, daß dies seine Erfüllung findet.

Schwierig ist es mit den großen Wandbildern. Hier langt das Format der Lebenden selten aus, sie anders als in einem rein dekorativen Sinne zu füllen. So muß ein Künstler wie Alfred Partikel, dem es nicht um das Dekorative, sondern um den lebendigen Gehalt zu tun ist, scheitern, wenn er sich an so monumentale Aufgaben wagt. Der Maler Seewald ist ein wenig starr geworden. Manchen seiner früheren Aquarelle wird man vor den jetzigen Temperabildern den Vorzug geben. Die Bäuerin aus Bandol von Hermann Konnerth sei wiederum erwähnt. Albert Birkle zeigt ein vorzügliches Winterbild aus dem Bayerischen Wald, das die düstere Gebirgsstimmung wiedergibt. Das ausgezeichnete Porträt des Danziger Senatspräsidenten Dr. Sahm von Otto Dix war einem bisher bereits aus Abbildungen bekannt. Bemerkenswert ist ein großes Blumenbild von

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

W. E. SCHADE. GRUPPE FÜR EINE WALDSIEDLUNG

Akademie Berlin

Ludwig Bartning. Aber auch hier werden einem die kleinformatigen Bilder des Künstlers mehr zu sagen haben.

Der Prager Richard Schrötter, sichtlich unter französischem Einfluß, fiel einmal bereits in einer kleinen Gesamtausstellung auf. Hans E. Oberländer aus Oberschreiberhau zeigt eine scharf gesehene atmosphärisch erfüllte Landschaft und ein Bildnis der Schwester Gerhart Hauptmanns, der Hofer-Schüler Nay ein saftiges Stilleben mit Fischen. Gut ist auch Oskar Gawell vertreten mit ein paar Gemälden, die zeigen, wie dem Künstler sein eigener Weg immer klarer wird, sowie Max Kaus mit einem schlafenden Mädchen und dem ein wenig die Grenze zum Dekorativen überschreitenden Dom zu Passau. Interessant ist das Porträt der Porzellansammlerin Frau Feist von Gert Wollheim, das weniger inneren Gehalt als ein erstaunliches virtuoses Temperament verrät, das man sich in diesem Bild einmal ohne Kritik gefallen lassen kann. Bemerkenswert ist die Bekanntschaft mit dem Münchner Martin Lauterburg, der ein Bild mit Geranien und das Porträt Ricarda Huchs zeigt. Franz Radziwill führt ein paar kleine Landschaften vor, deren Phantastik zweifellos durch die Donau-Schule des 16. Jahrhunderts angeregt ist, aber mit Konsequenz den Weg weiter verfolgt, den der Künstler seit Jahren eingeschlagen hat. Nicht vergessen sei noch das Bild eines Älteren, die lesende Frau von E. R. Weiß, ein zartes helles Porträt von ungewöhnlicher Anmut.

Vorzüglich ist die Plastik vertreten. Dem verstorbenen Ernst Wenck hat man eine kleine Gedächtnisausstellung eingeräumt, worin man einzelne sehr feine kleine Arbeiten findet. Zwei zierliche schnittige Altarengel hat Walter E.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Lemcke für die Karthäuser-Kirche in Köln geschaffen. Otto Hitzberger schnitt 14 Bilder der Leidenspassion Christi in Holz für die katholische Kirche in Wannsee. Fritz Klimsch stellt drei Arbeiten aus, darunter die lebendige und zart geformte farbige Steinbüste von Frau Thea Bracht. Überhaupt hat die Porträtplastik heute eine gute Stunde. Hier findet man manche vorzügliche Arbeit von Martin Richard Werner, von K. H. Isenstein, von Lucie Lipmann-Wulf, von Ulrich Nitschke, Arnold Rickert und anderen. Eine der eindrucksvollsten Plastiken ist die große Sitzende, die Georg Kolbe in Gips entworfen hat. Sie besitzt eine unheimliche jugendliche Spannung und Elastizität, und die ganze Fähigkeit des Künstlers, das Tänzerische im menschlichen Körper zu zeigen, findet hier ihren vollkommenen Ausdruck. Bruno E. Werner

O. HITZBERGER. KREUZWEGSTATION FÜR DIE KIRCHE IN WANNSEE. HOLZ

Akademie Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DIE NEUE MODERNE GALERIE IN WIEN

Ein Werk, das Geheimrat Dörnhöffer in den letzten Jahren seines Wiener Wirkens begonnen hat, wurde kürzlich zu Ende geführt: Die Moderne Galerie. Anders als sie damals gedacht war: Die österreichische Gotik ist ins Staatsmuseum verwiesen, dafür aber dem Barock ein eigenes Haus gewidmet und die Kunst des 19. Jahrhunderts hat sich in den prächtigsten Räumen der Stadt zu behaupten. Nun ist, durch ausgiebige Hilfe des „Vereins der Museumsfreunde", auch der Abschluß geschaffen. Die Räume in der Orangerie des Belvedere sind leider ohne Oberlicht und meist klein (man wird sich mit wechselnden Ausstellungen behelfen), von den Architekten Hartinger und Mohr klar und heiter gestaltet. Selbst kahle Wände, Fliesen des Bodens sind zu feiner künstlerischer Wirkung herangezogen. Das Schönste: Der Park, ein Zwickel zwischen Belvedere- und Schwarzenberggarten, vor den Fenstern breit hingerollt, von Statuen belebt, nicht überfüllt.

Unter diesen Statuen leuchtet ganz wörtlich Maillols „Gefesselte Freiheit" (l'action enchainée) hervor, denn sie kommt frisch vom Guß: robuste Glieder, in unbändigem Drange wild verdreht, in diesem idyllischen Park ein unheimlicher Gast, wie ein Symbol von 1789. Das Gegenstück ist Meuniers bekannter Lastträger. Dann Rodins „Eva", aus der Ferne weniger imposant in ihrer zerknirschten Haltung, mit feinen huschenden Lichtern. In der Mitte eines kreisrunden Wasserbeckens Renoirs „Siegreiche Venus", das vom gelähmten Künstler einem tüchtigen Gehilfen in die Hand diktierte Werk mit dem abgehaltenen Tuche zu prachtvollem ruhigem Schwunge gerundet. Rechts an der Laubwand Stursas „Badende", in gedrängter quellender Üppigkeit kauernd, ein durch und durch slawisches Werk. Dann weiter im Freien Gauls „Eselreiter", ein gemächliches Stück des Südens, in den uns Hallers „Abessinischer Knabe" noch tiefer hineinführt. Als Abschluß der Stufe zur oberen Terrasse Müllners „Nackter Reiter", einst von der Gemeinde aus Prüderie abgelehnt, eine kraftvolle Silhouette. In einer Nische am Eingang Hanaks Marmor-„Sphinx", ein blütenhaft träumendes Mädchen in etwas beängstigender Dumpfheit. Und in einem engen Freiraum am andern Ende seine Bronze „Der letzte Mensch", der verzweifelte Aufschrei von 1918.

Nun die Bilder. Man hat zu spät, erst nach 1900, zu sammeln begonnen. Dieses „Zu spät" liegt dem Wissenden schwer über dem Ganzen. Aber nun werden auch prinzipielle Einwände laut: man solle unter solchen Umständen nicht so sehr ins Internationale greifen, sondern die österreichische Kunst hervorstellen, die sonst nirgends eine Heimstätte habe. Die Leiter aber, Dr. Haberditzl mit seinen Helfern, Dr. Grimschitz und Dr. Schwarz, halten den europäischen Maßstab aufrecht, wodurch nun freilich die Eigenart der österreichischen Kunst nicht recht hervortritt. Der Unwille unter den Künstlern und auch den Kritikern ist groß, die Folgen sind noch nicht abzusehen.

Es ist immerhin ein Ausschnitt, wenn auch lange kein vollgültiger, aus dem Schaffen der letzten 30 Jahre geboten. Am besten ist Klimts Werk aufgebaut, im größten Saale, für sich allein, mit dem flimmernden Schmuck der Wände, wie ihn Joseph Hoffmann für die römische Ausstellung 1911 entworfen hat. Sein Erbe Schiele war ein anderer als er hier erscheint, auch Kokoschka lernt man nur als Jüngling kennen. Von Egger-Lienz ein Hauptwerk „1809", das nur seine mittlere Zeit repräsentiert. Stärker hebt sich die Kärntner Gruppe Böckl-Kolig und Wiegele heraus (für viele allzu stark). Böckl ist wohl mit Absicht neben den einzigen van Gogh gehängt, zum Vergleich herausfordernd. Kolig (jetzt Professor in Stuttgart) läßt den Leuchtbrunnen seiner Farben in wilder, aber nur scheinbar ungezügelter Fülle aufrauschen. Wiegele ist der am meisten Beherrschte, ein weniger impulsiver als unermüdlich bohrender Arbeiter. Faistauers Hugo von Hofmannsthal: der Dichter, von einem Dichter geschaut. Sonst noch manches Reife (und auch Halbreifes) aus dem österreichischen Schaffen der Gegenwart: Dobrowskys von Farben vollgesogenes Bildnis, Andersens brennend-kühle Träume (auch ein Gobelin), Andris gemessener „Holzschlag", Kitts rein und klar wie ein Brunnen gefaßtes Frauenporträt, Böttgers sommerlich üppiger „Klostergarten", Jungwirths raum- und meertrunkenes „Stockholm" ...

Von Deutschland gibt es nur sehr ungenügende Proben von Barlach bis Uhde — man weiß ja, wie wenig ein einzelnes, selbst gutes Stück in der Fülle besagt. Auch Corinth mit drei und Liebermann mit fünf Bildern runden sich nicht zu ihrem vollen Werte. Ein einziges Bild von Slevogt („Badende Knaben") gibt gerade einen Schimmer seiner Eigenart. Daß gar die Franzosen nur wie von ferne auftauchen, muß selbst der Uneingeweihte bemerken, vielleicht am besten daran, daß man in der Not einige flüchtige Zeichnungen von Cézanne aus der Albertina entlehnt hat. Und so geht es weiter zu Hodler, Munch, den Slawen — es ist nicht abzusehen, wie diese Lücken je gefüllt werden sollen.

Dieses Bedauern trifft aber nicht die Leitung, die mit ihren beschränkten Mitteln eben vor eine unmögliche Aufgabe gestellt ist. Was hier an feinfühliger Auswahl und Zusammenstellung geleistet wurde, ist ein Versprechen für Weiteres.

Dr. Franz Ottmann

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILLIAM BLAKE

Am 12. August 1927 jährte sich zum hundertsten Male der Tag, an dem William Blake in seinem ärmlichen Heim in London entschlafen ist. Zu seinen Lebzeiten hatte er den meisten als ein Narr gegolten, aber Männer wie Flaxman und Füßli haben ihn für den größten Mann ihres Landes gehalten; in den intellektuellen Kreisen Englands und Amerikas, wo sein Werk in öffentlichen und Privatsammlungen eifersüchtig gehütet wird, ist dieser Jahrestag in feierlicher Weise begangen worden, während der Künstler auf dem Kontinent nach wie vor nahezu unbekannt ist und von denen, die ihn erwähnen, zumeist für einen Sonderling oder phantastischen Dilettanten erklärt wird. Daß auch Deutschland an dieser Verkennung Blakes teilhat, könnte wundernehmen; denn tatsächlich steht seine ganze Erscheinung der Ideenwelt der deutschen Romantik überaus nahe, berührt sich künstlerisch mit Persönlichkeiten wie Runge oder Carstens und ist auch von jenem Geschlecht, das an der geistigen Wiederaufrichtung des von Napoleon niedergetretenen Deutschland arbeitete, als verwandter Geist gefühlt worden; in dem „Vaterländischen Museum", durch das Friedrich Perthes das Nationalbewußtsein zu stärken unternahm, erschien 1811 die erste literarische Charakteristik des Künstlers. Die materialistische Entwicklung der deutschen Geistigkeit hat ihn nachmals zum bloßen Kuriosum herabgedrückt.

Freilich darf man nicht übersehen, daß Blake — trotz solcher Verbindung mit dem europäischen Geistesleben — doch in hohem Grade eine englische Erscheinung war. Nur hier, wo die letzten Jahrhunderte keine nennenswerte selbständige Kunst hervorgebracht hatten und wo im 16. Jahrhundert die Ableger Holbeins, im 17. die Van Dycks, im 18. die Anregungen der französischen Kunst einen ausreichenden Ersatz geboten hatten, war es für einen Maler möglich, der Tradition der Vergangenheit derart unbefangen gegenüber zu stehen; auch andere hervorragende englische Künstler gewannen ihre Eigenart aus der unbelasteten Frische, mit der sie an die Probleme herantraten. Constable, Bonnington, z. T. sogar Turner besaßen die rücksichtslose Vorurteilsfreiheit künstlerischer Selfmade-men. Zum andern aber hat sich die Kunst in England weniger als anderwärts in Europa von der Ganzheit des geistigen und des sozialen Lebens gelöst; sie ist hier nicht — oder weniger als anderswo — Selbstzweck geworden, lediglich bestimmt, rein künstlerische Aufgaben zu möglichster Vollkommenheit zu führen, sie hat vielmehr immer allgemeinen Ideen zu dienen gehabt. Die präraffaelitische Schule, die große kunstgewerbliche Bewegung des neunzehnten Jahrhunderts, die charakteristische englische Porträt- und Illustrationskunst, sie alle sind sozial und literarisch gebunden; auch heute wird ein Kunstwerk in England noch weniger als anderwärts danach beurteilt, was es an absoluter Qualität erreicht, sondern nach dem gedanklichen Inhalt, den es vermittelt und nach der sozialen Nutzwahrheit, die ihm innewohnt.

Blakes Kunst stand in vollstem Widerspruch zur Auffassung des achtzehnten Jahrhunderts, wie sie in seinem Vaterlande der Malerfürst Sir Joshua Reynolds in seinen berühmten Reden und in seinen kostbaren Bildern am charakteristischsten darstellte. Blake verleugnete nicht nur die ganze glorreiche Tradition der Malerei, aus der jener eklektisch seine Rezepte zusammengebraut hatte, er verleugnete auch die ganze Gesinnung, die auf Geschicklichkeit, Geschmack und Naturnachahmung aufgebaut war. Eine Malerei, die sich nach seinem Ausdruck darin erschöpfte, Nachbilder von meist sterblichen und vergänglichen Substanzen zu liefern, dünkte Blake eine schmutzige Handlangerei; als Kunst schien sie ihm ebenso wie Poesie und Musik nur durch unsterbliche Gedanken zu leben und zu triumphieren. Die ganze künstlerische Verfeinerung des Rokoko tat Blake als einen eitlen Tand, ja als einen höllischen Trug von sich; statt sich den naturalistischen Bestrebungen hinzugeben, die von Rembrandt bis Reynolds zu einer Auflösung aller Kunst geführt hatten, schloß er sich den primitiven deutschen und italienischen Malern und Stechern an, die ihres Herzens Einfalt und Frömmigkeit in Gebilde von rührender Ungefügigkeit ausgegossen hatten. Aber dieser Anschluß an Frühstufen der Kunst, der Blake zum Ahnherrn der Präraffaeliten macht, ist nicht das Wesentliche; er greift nach ihnen nicht als formalen Mustern, sondern weil sie ihm helfen auszudrücken, was er zu sagen hat, aber er verwendet neben ihnen unbefangen michelangeleske Formen oder Anregungen, die er seinen Freunden Füßli oder Flaxman verdankt oder endlich Formen seiner eigenen Erfindung. In jeder Form ist die möglichste Klarheit und Reinheit des Umrisses und die größte Eindringlichkeit des geistigen Ausdrucks angestrebt; aber diese plastische Bestimmtheit der Form beruht nicht wie bei manchen seiner Zeitgenossen auf genauem Naturstudium, sondern auf der einprägsamen Kraft seiner inneren Visionen. Was in den

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILLIAM BLAKE. DIE KLUGEN UND DIE TÖRICHTEN JUNGFRAUEN

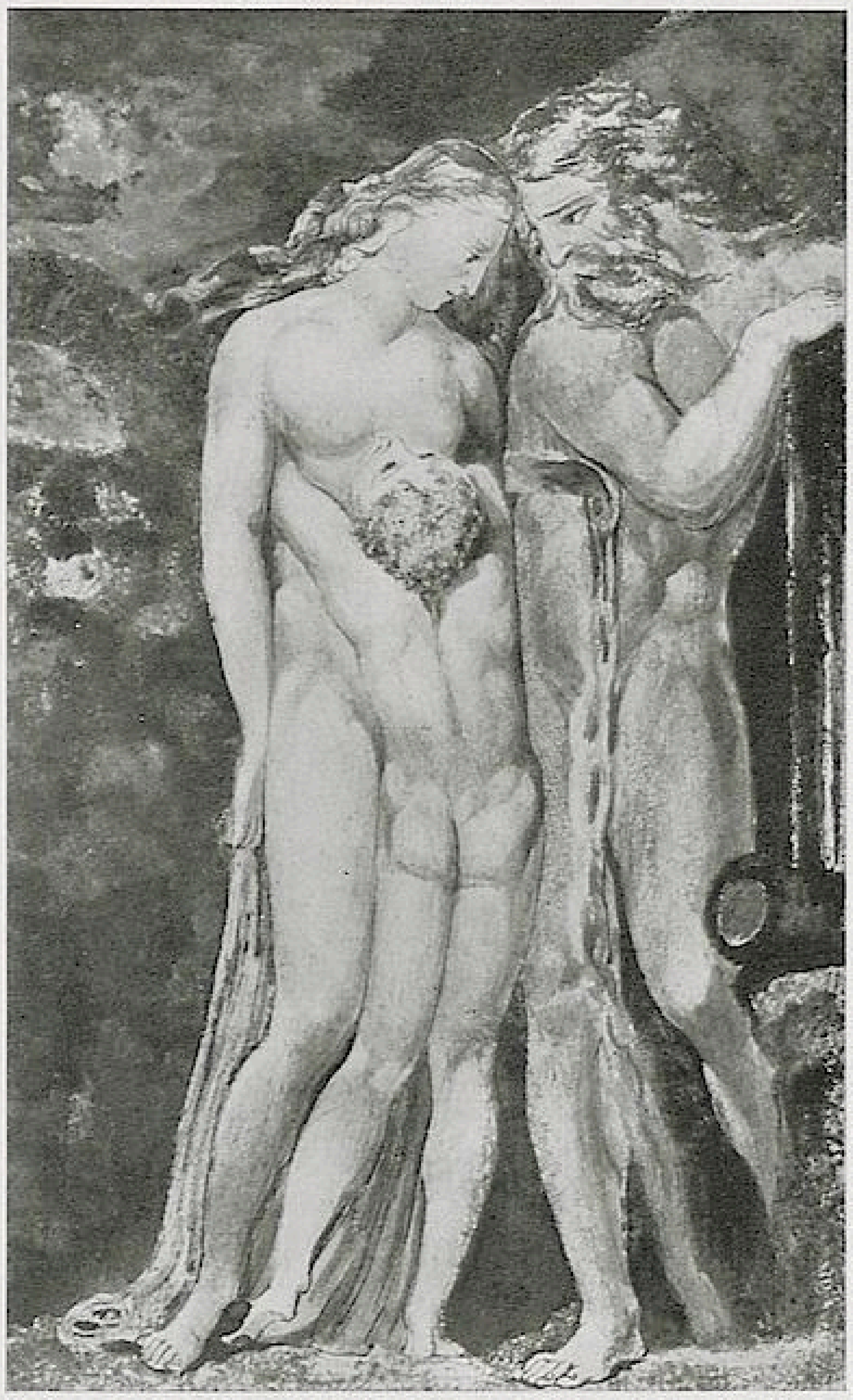
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILLIAM BLAKE. RUTHS ABSCHIED VON NOEMI

dunkel rollenden Versen von Blakes Dichtungen naturnäher klingt als irgend etwas, was die englische Literatur des achtzehnten Jahrhunderts hervorgebracht hat, was in den hellen Aquarellen oder den technisch merkwürdigen Temperablättern, die er Fresken nannte, auch den Widerstrebenden fesselt, ist die Ausstrahlung dieser inneren Gesichte, deren Klarheit ihm die Bürgschaft ihrer Wahrheit zu sein schien. „Eine Vision ist nicht, wie die modernen Philosophen annehmen", schreibt Blake an einer polemischen Stelle, „ein wolkiger Dunst oder ein Nichts: sie ist vielmehr so genau durchgebildet, wie kein sterbliches und vergängliches Ding es sein kann. Wessen Einbildungskraft nicht Formen von stärkerem und klarerem Umriß und in hellerem Licht hervorbringt, als sein sterbliches Auge sie sieht, dessen Einbildungskraft taugt überhaupt nichts." Für Blake ist die Vision also eine geistige und eine künstlerische Urform zugleich; er hielt sich für inspiriert, wie es etwa die Propheten des Alten Testaments gewesen waren, aber er hielt diese Inspiration nicht für eine ihm persönlich zuteil gewordene Gabe, sondern glaubte, daß die großen Künstler der Vergangenheit — die Michelangelo, Dürer oder Raffael — oder auch die der

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Gegenwart die Fähigkeit zu ihren besonderen Leistungen aus der gleichen Quelle schöpften. Für ihn war Kunst in ihrer höchsten Erscheinungsform Sprachrohr überirdischer geistiger Mächte.
Blakes Grundüberzeugung war eine religiöse; seine Aufgabe als Mensch und Künstler sah er darin, für die Göttlichkeit der Welt Zeugnis abzulegen. Sein System ist vom Geist der großen religiösen Mystiker erfüllt. Schon in seinem Vaterhaus hatte er die Bekanntschaft mit den Schriften Swedenborgs gemacht, später haben ihm Paracelsus und vor allen Jakob Boehme als Führer gedient. Diesen mystischen Lehren und der Kraft seiner Inspiration gegenüber erschien ihm alle bloße Verstandeserkenntnis minderwertig und verächtlich. In „Jerusalem" hat er seinen Glauben an die alleinseligmachende Kraft der Einbildungskraft so formuliert: „Ich kenne kein anderes Christentum und kein anderes Evangelium als die Freiheit von Geist und Körper, die göttlichen Künste der Einbildungskraft zu üben; diese enthält die wirkliche und ewige Welt, von der dieses körperhafte Universum nur ein schwacher Schatten ist." Ergänzend hat er seiner Abneigung gegen den Rationalismus, der die unmittelbar vorangegangene Periode der Aufklärung völlig beherrscht hatte, in zwei charakteristischen Bildschöpfungen Ausdruck verliehen. Das eine Bild ist der „Newton", ein von schwerer Dunkelheit überschatteter Jüngling, der auf den Boden gebeugt seine Kreise zieht, Sinnbild der Niedrigkeit bloßer Erfahrungs- und Verstandeskräfte, das andere der „Nebukadnezar", der von Gott gestürzte König, der auf allen Vieren kriecht und Gras frißt, für Blake Symbol der vertierten Existenz des Menschen, dessen Einbildungskraft erloschen ist und der nur vom Verstand beherrscht wird. Auch der geistig auf anderem Boden Stehende fühlt angesichts dieser erschütternden Vision, daß sich hier nicht nur eine künstlerische Aufgabe erfüllt, sondern daß hier eine Botschaft aus einem Reiche dunkler Ahnungen erklingt.
Blake entnahm seine Stoffe zum Teil der Bibel, zum Teil den Dichtungen Miltons, Dantes und Ossians, zum Teil seinen eigenen dichterischen Erfindungen oder den Zeitereignissen; Milton stand ihm von Anfang an nahe, auf Dante ist er wohl durch Füßli aufmerksam geworden und Ossian erschien ja der ganzen Zeit in einer uns schier unfaßbar gewordenen Weise der Bibel fast ebenbürtig. Ereignisse wie die französische Revolution, der Siegeslauf und der Sturz Napoleons oder wie der Aufstieg Amerikas, Zeichen einer aus den Fugen geratenen Zeit, waren wohl geeignet, einen Malerpoeten vom Schlage Blakes aufs tiefste zu erregen. Welches immer der behandelte Gegenstand ist, immer sieht die Behandlung von aller Wirklichkeitsschilderung



W. BLAKE. MYTHOLOGISCHE SZENE

grundsätzlich ab; das Zeitentrückte und das Aktuelle werden im gleichen Ewigkeitsstil erzählt. Dabei ist die Zeichnung immer rein und anmutig, der zeitliche Zusammenhang mit dem Empire ist ersichtlich. In der Formengebung scheut Blake das Süßliche so wenig wie das Verzerrte, in der Komposition weder Plagiat noch Gewaltsamkeit; ihm liegt daran, seine gottgewollte Botschaft eindringlich und eindrucksvoll zu verkünden und er verwendet dazu alle Mittel einer wirksamen Rhetorik. Er biegt die Gestalten zu rhythmischen Linien, er verstärkt ihre Gebärden durch Vergrößerung und Wiederholung, er arbeitet mit besonderer Vorliebe mit Parallelen, die dem Beschauer den gesuchten Sinn einhämmern; mit besonderem Erfolg sind diese Kunstmittel in dem Buch Hiob verwendet, einer seiner reifsten Schöpfungen, die durch eine gute Faksimileausgabe auch außerhalb von England bekannter geworden ist.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILLIAM BLAKE. DER FLUSS DES LEBENS

Die Malereien und Zeichnungen sind, wie gesagt, fast alle in England geblieben oder nach Amerika gekommen; von den Originalbüchern, die er selbst schrieb, illustrierte und in kleinen Auflagen druckte, sind nur ganz spärliche Exemplare auf den Kontinent gelangt; von deutschen Bibliotheken besitzen meines Wissens nur München und Wien einige Beispiele. Dennoch ist auch für uns Deutsche der Augenblick gekommen, uns der Bedeutung Blakes für uns zu besinnen. Was ihn in Vergessenheit gestürzt hat, ist der siegreiche Materialismus des 19. Jahrh. gewesen; der Triumphzug der naturalistischen Kunst ist vorbeigebraust und hat uns arm und elend zurückgelassen; fast sind wir in unserer erbitterten Enttäuschung geneigt, den erniedrigten Stolz dieser Kunst im Bilde von Blakes Nebukadnezar uns vorzustellen. Der Expressionismus hat mit feurigen Zungen das Geistige gefordert, aber meist mit unreinen Mitteln gestaltet; unerfüllt steht sein Verlangen nach dem Überirdischen als Sehnsucht in unserem Leben. Wenn es darum ernst ist, der Kunst die verlorengegangene Wahrheit wiederzugewinnen, so kann uns ein Meister wie Blake, der die Echtheit seiner Kunst durch ein Leben ungetrübter Heiterkeit bestätigte, als Führer dienen. Er zeigt ein Ziel: eine Kunst, die aufhört im geläufigen Sinn des Wortes Kunst zu sein und restlos im Dienst des Geistigen aufgeht.

Hans Tietze

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOH. ERDMANN HUMMEL. HENRIETTE SONNTAG VOR EINEM PUTZLADEN

Ausstellung „100 Jahre Berliner Kunst“, Berlin

TH. F. W. HOSEMANN. JUNGER MALER

Ausstellung „100 Jahre Berliner Kunst“, Berlin

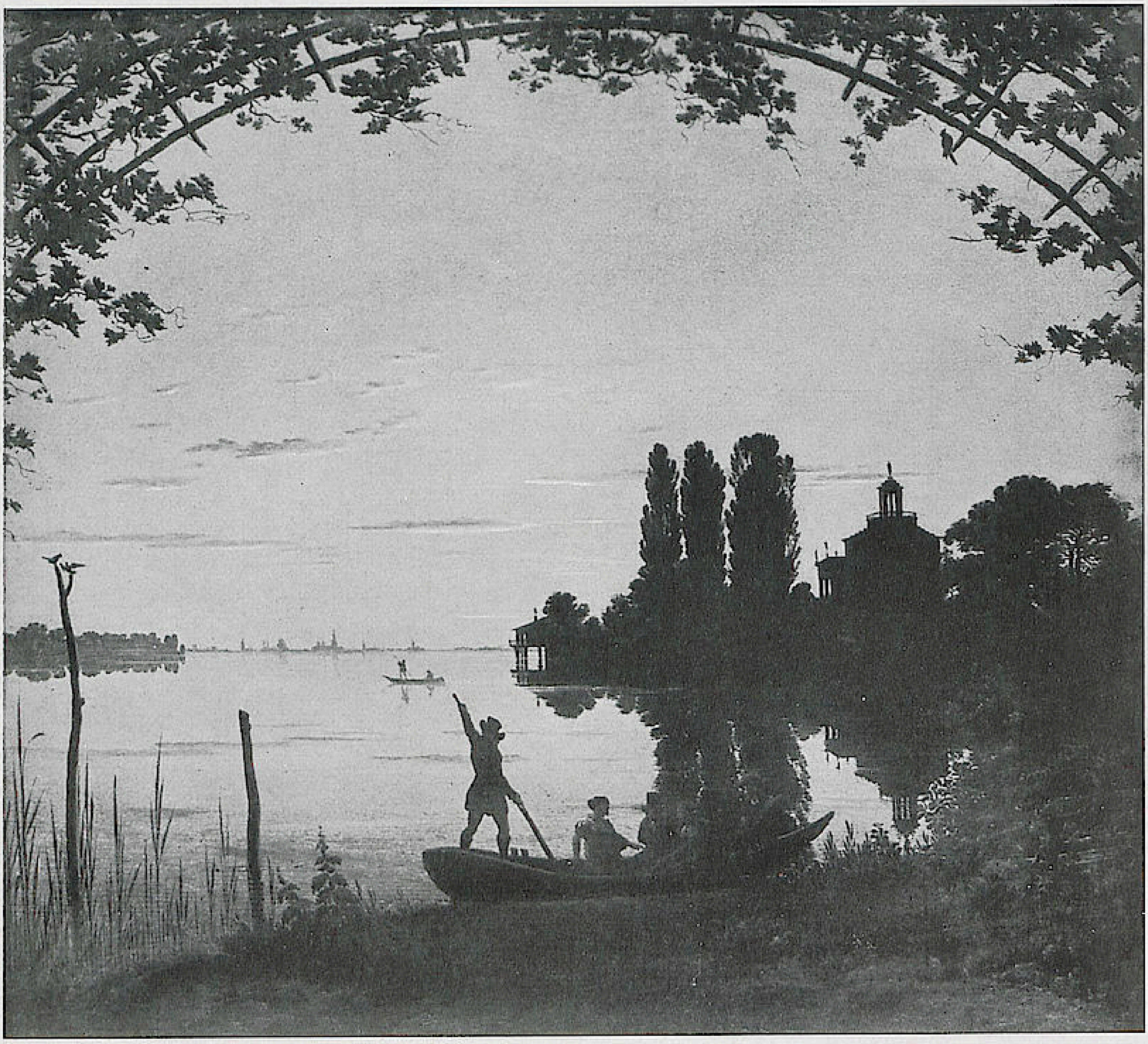
100 JAHRE BERLINER KUNST

Zu den wichtigsten Ereignissen der bildenden Kunst, die die sommerlichen Festwochen Berlins zu bieten hatten, gehörte die Ausstellung „100 Jahre Berliner Kunst im Schaffen des Vereins Berliner Künstler“. Im Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof hatte man über 2000 Werke der Malerei, Plastik und Graphik zusammengetragen, die die Zeit von 1829 bis zur Gegenwart umfassen. Prof. Dr. G. J. Kern hatte die historische Abteilung zusammengestellt. Um die neue Kunst hat sich vor allem der Präsident des Vereins, Prof. Schlichting, verdient gemacht.

Die Geschichte des Vereins Berliner Künstler, dem im vorigen Jahrhundert fast alle Künstler von Rang angehört haben, ist in der Tat die Geschichte der Berliner Kunst. Im Ausstellungskatalog, der ein vorzügliches kleines Handbuch geworden ist, gibt Max Osborn einen Überblick über die Geschichte des Vereins. Als nach den Napoleonischen Kriegen in Deutschland das Gefühl aufkam, daß nun eine neue Epoche beginne, trafen sich die wesentlichsten Künstler der Zeit im Hause des Architekten Catel und gründeten den „Berlinischen Künstlerverein“. Die Jugend, die sich vorübergehend in einer eigenen Vereinigung zusammengeschlossen hatte, fand sich im Jahre 1841 bei der Thronbesteigung Friedrich Wilhelms IV. und im Jahre des Einzugs von Peter Cornelius, der mit einem Fackelzug der Künstler geehrt wurde, im „Verein Berliner Künstler“ endgültig zusammen.

Bei der feierlichen Geburtsstunde empfanden die Beteiligten das Gefühl einer revolutionären Kunsttat. Später vereinigt mit dem „Berlinischen Künstlerverein“, blieb dieser Verein bis zur Abspaltung der Sezession im Jahre 1889 ein Ring, der alle Berliner Künstler umschloß.

Man feierte Festlichkeiten in Ateliers und Gast-



KARL FRIEDRICH SCHINKEL. GEGEND VON STRALAU

Ausstellung „100 Jahre Berliner Kunst", Berlin

wirtschaften, besaß ein Haus in der Kommandantenstraße, später in der Wilhelmstraße, schließlich einen eigenen Bau in der Bellevuestraße. Leichte und schwere Jahre brachte der Verein hinter sich. 1845 fand der Vorsitzende, Karl Steffeck, ein Defizit von 7 Talern in der Kasse vor. 1880 besaß man ein Vermögen von über 100000 M. 1923 hatte die Inflation wieder reine Wirtschaft gemacht. Da kaufte die Firma Wertheim 1928 das Künstlerhaus in der Bellevuestraße für 3 Millionen Mark. Der Verein besitzt hierdurch ein ungewöhnliches Vermögen. Er wird vermutlich ein neues Haus bauen, und hat nun die Mittel in der Hand, auch mit einem neuen inneren Aufbau zu beginnen.
Durchschreitet man die historischen Säle, so trifft man auf eine Reihe von Malern von so starker Begabung, wie sie die Allgemeinheit nicht erwarten wird. Es ist der auf die Eroberung der Wirklichkeit gerichtete Zug der Berliner Malerei, der uns heute besonders viel zu sagen hat. Die Meinung, die Bilder des Biedermeier wären trocken, glatt und phantasiearm, ist völlig falsch. Gerade hier gibt es eine Fülle von außergewöhnlichen Bedeutungen, und mancher dieser Maler, dessen Name weiteren Kreisen nicht bekannt ist, kann sich durchaus neben den größeren Franzosen behaupten.
Die Bilder sind hell und erfüllt von einem kühlen Willen zur Wirklichkeit. Zuweilen trifft man auf einen feinen, liebenswürdigen Humor. Vor allem aber entdeckt man etwas, was den Ber-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL FERDINAND BLECHEN. GALGENBERG BEI GEWITTERSTIMMUNG

Ausstellung „100 Jahre Berliner Kunst“, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

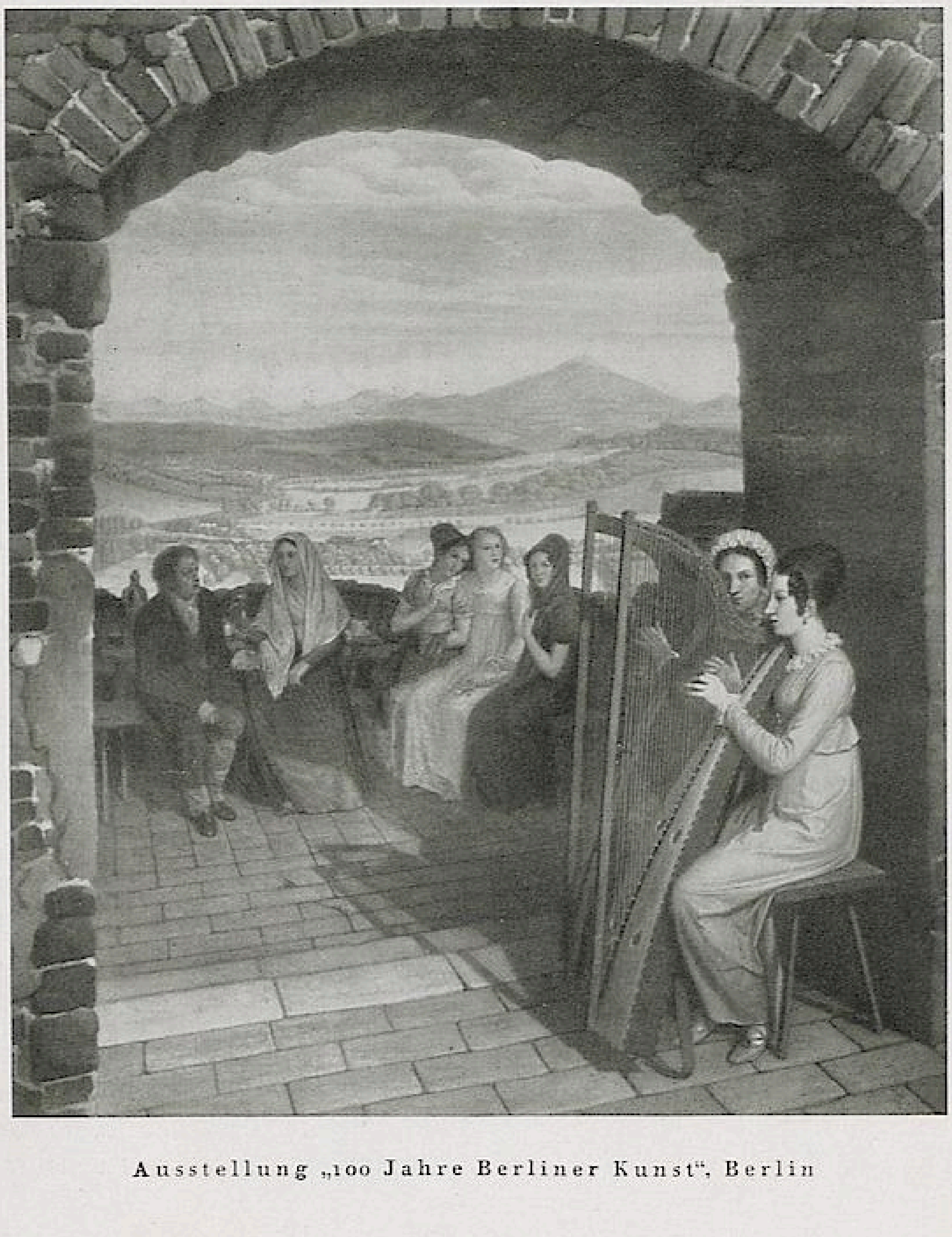
C. J. ARNOLD. BILDNIS FRIEDERIKE ARNOLD

Ausstellung „100 Jahre Berliner Kunst", Berlin

linern im allgemeinen nicht zugetraut wird: hinter jener scharf gesehenen Oberfläche der Erscheinung ruht eine leise und stille Freude an der Welt. Ein zartes Empfinden für den Zauber der Atmosphäre, ein waches Gehör für die flüsternde Sprache der kleinen Dinge des Lebens, überall durchdrungen von echtem, unsentimentalem Gefühl und einem tiefen Behagen, wie es einem umfriedeten urbanen Dasein entströmt.

Von manchen dieser Maler findet man große Kollektionen. Von Blechen allein 75 Bilder und Graphiken. In einem Ehrensaal sind die repräsentativsten Gemälde von Schadow, Schinkel, Schirmer, Krüger, Menzel und anderen zusammengestellt. Ein entzückendes, liebevolles Bild von Hummel zeigt die Schauspielerin Henriette Sontag vor einem Putzladen an der Schloßfreiheit. Einer der herrlichsten Künstler von den bekannteren und doch noch viel zu wenig bekannten ist Eduard Gärtner. Er hat in der Berliner Porzellanmanufaktur begonnen, arbeitete in Paris, später in Moskau und setzt die große Tradition der Architekturmaler fort. Dazu kommt bei ihm der warme Hauch eines fast lyrischen Naturempfindens und der Sinn für den Reiz der spezifisch-berlinischen Atmosphäre. August Rentzell zeigt ein kleines Gemälde „Die Post

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Oben: Ed. Gärtner
Charlottenburg
Schloß

Unten: J. E. Hummel
Grotte bei
Teplitz

Ausstellung „100 Jahre Berliner Kunst", Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

AUGUST BÖCHER. MÄRZ AN DER ALTMÜHL

Ausstellung „100 Jahre Berliner Kunst“, Berlin

geht ab“ mit flottem, skizzenhaftem Vortrag und durchdrungen von einem behaglichen Humor, daß man es zu den Kabinettstücken dieser Malerei rechnen muß.

Aber es gibt eine solche Fülle von Künstlern, die noch weniger bekannt sind und man sollte die Sammler alter Kunst auf sie hinweisen, denn es ist sicher, daß die berlinische Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bald eine weit höhere Wertung erfahren wird als heute. Da findet man unbekannte Arbeiten von Albert Hertel und A. B. Amberg, zwei frühen, eigenartigen Impressionisten. Hoguet erweist sich wiederum als eine Persönlichkeit, die sich durchaus neben Courbet behaupten kann. Erwähnt sei auch K. W. Biermann mit einer kleinen Gebirgslandschaft, der Hamburger Max Michael und sein Schüler Paul Souchay, ein brillantes, großes Damenbildnis von C. J. Arnold, die Maler Dammeier und Randel, schließlich Karl Bennewitz von Loefen, der von den französischen Landschaftern fruchtbar angeregt wurde.

Die Gründerjahre haben in Berlin zweifellos ihre unglückliche Wirkung stärker gezeigt als anderswo. Wenn die Gegenwart auch in keiner Weise auf der Höhe der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts steht, so treten die Lebenden doch in Gegensatz zu der Zeit nach 1870 vorteilhaft hervor. Zwar fehlt die Front der Jungen. Aber überall trifft man auf ein gutes handwerkliches Können. Erwähnt sei Karl Langhammer mit seinem feinen, großen Landschaftsgefühl, der vor kurzem gestorbene Julius Jakob, ein Seestück von Karl Hagemeister, ein Bild „März an der Altmühl“ von August Böcher, der die fröstelnde frühlingshafte Atmosphäre der Schneeschmelze eingefangen hat, die mit außerordentlicher Sorgfalt und zartem Empfinden ausgeführten Blumenstilleben von

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CHARLES HOGUET. LANDSCHAFT MIT KANAL

Ausstellung „100 Jahre Berliner Kunst“, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ludwig Bartning und eine Reihe jüngerer wie Erik Richter, Franz Lenk, Birkle und Feierabend.
Die Plastik schließt bei der Jahrhundertausstellung zweifellos schlecht ab. Man kann Rauch und Schadow ruhig ausnehmen, da sie in hohem Alter standen, als der Verein gegründet wurde. In der Plastik fehlt durchgehend jene bodenständige Nüchternheit, die die Berliner Kunst sonst auszeichnet. Dafür trifft man um so mehr auf die theatralischen Gesten eines realistischen Barock. Auch hier jedoch wird nicht zu viel gesagt sein, wenn man ein Aufleben der Plastik heute erhofft. Es ist noch nicht viel zu sehen. Aber manches wird man finden, wie den Bode-Kopf von Fritz Klimsch, oder einzelne Arbeiten von dem verstorbenen Wenck, von Röll und Seeger, die auf eine neue Entwicklung hindeuten.
Der Verein hat die Aufnahme jüngerer Kräfte eingeleitet. Der nicht ausgestorbene Zug einer gesunden Tradition läßt an ein neues Aufleben glauben.

Bruno E. Werner

LUDWIG BARTNING. FRÜHLINGSGARTEN

Ausstellung „100 Jahre Berliner Kunst", Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANZ LENK. DORFKIRCHE

Ausstellung „100 Jahre Berliner Kunst", Berlin

HANS CANON (1829—1885)

GEDÄCHTNIS-AUSSTELLUNG IM KÜNSTLERHAUS, WIEN

Gerade in der Mitte des vorigen Jahrhunderts, als die Zeit da gewesen wäre, aus den Elementen von Waldmüller, Danhauser, Fendi, Amerling u. a. eine starke Tradition der Wiener Malkultur aufzubauen, wurde die Entwicklung abgebogen, gebrochen, zersplittert. Das Werk jener vormärzlichen Naturalisten blieb Episode. Der Kursus der Kunstgeschichte mußte durchgepeitscht werden: nach Klassizismus, mittelalterlicher Romantik und vorausgreifender Fortführung des holländischen Sittenbildes die Renaissance und gleich auch ein, freilich sehr abgeschwächtes Barock — wie es die Zeit eben ertragen konnte.

Rahl war der erste, der dahin lenkte, dann kam Canon, der eigentlich Straschiripka hieß. Am Stadtpark steht sein Denkmal: ein etwas ungeschlachter, betonter „Recke" mit langem Bart, in hohen Stiefeln, mit Seeräuberschärpe. Er nannte es später das größte Kunststück seines Lebens, daß er seine Vergangenheit vergessen machte. Diese Vergangenheit, das waren Jugendstreiche, wie daß er als Offizier in eine Zirkusarena sprang und einen Ringkampf siegreich bestand — dafür mußte er quittieren (1855). Dann daß er mutwillige politische Karikaturen zeichnete, dazu noch ein bißchen Schulden u. dgl., dafür mußte er Wien verlassen (1862). Er ging als Lehrer nach Karlsruhe, 1869 nach Stuttgart, von wo ihn Graf Wilczek zu einer Löwenjagd in Afrika holte. Jagen, Reiten, Fischen war immer Canons Leidenschaft. Man muß sich nur hüten, aus dieser animalischen Vollkraft auf eine hart gefestigte Persönlichkeit zu schließen. Viele Züge seines Wesens und Lebens weisen eher auf einen anlehnungsbedürftigen Künstler, der seine Unsicherheit durch polterndes, oft bramarbasierendes Wesen „überkompensierte".

Kein Wunder, daß seine vollsaftige Natur sich zu Rubens gedrängt fühlte. Er ist ihm unterlegen, nie mehr von ihm losgekommen. Leider hat er daneben auch das süßliche „Himmeln" der Augen vom Barock übernommen. Was er von

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

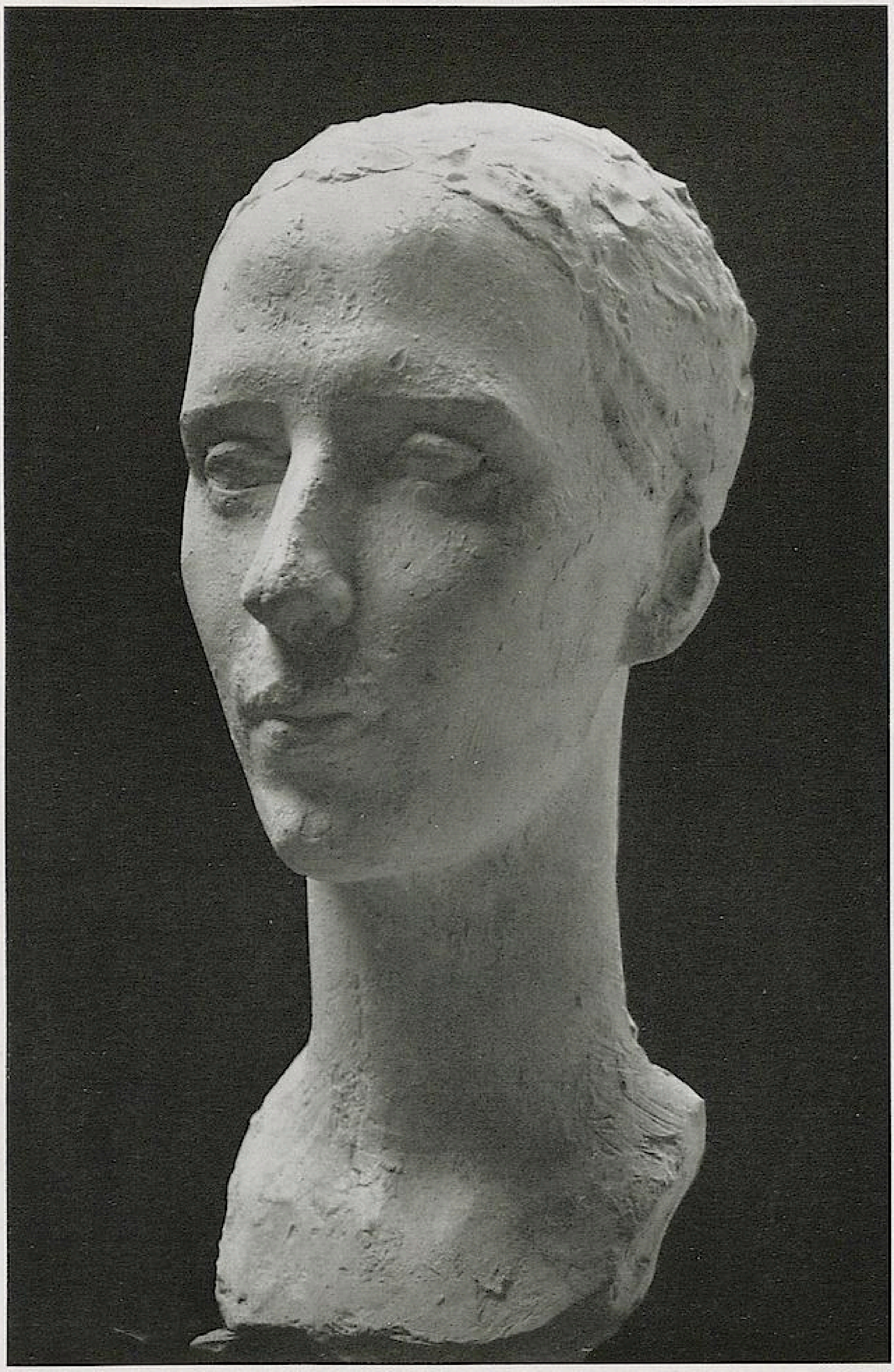
Rubens an Technik lernte, ist durchaus bewundernswert. Aber es stand keine Rubenszeit hinter ihm und so läuft das Räderwerk oft leer. Macht uns da unser völlig gewandeltes Empfinden ungerecht? Oder was ist es, daß seine Farben für uns keine Magie haben, kein Geheimnis?
Porträtaufträge locken Canons innerste Kraft hervor. An Einfühlung in die verschiedenartigsten Wesenheiten ist er von wenigen erreicht. Die Modellierung des Fleisches ist hauchartig fein, die Gesamthaltung immer vornehm, zurückhaltend, auch wenn geraffte Vorhänge, gesteigerte Gebärde ein falsches Pathos vorspiegeln. Aber diese Menschen sind so seltsam ins Leere gestellt. Nur in zwei Kinderbildnissen, dem Besten der Ausstellung, bricht ein glücklich erhaltener Fond von naiver Kindlichkeit hindurch. Sowie er aber ins Kostüm gerät ...
Im Oberen Belvedere hängt seine „Loge Johannis", die 1873 auf der Weltausstellung solches Aufsehen erregte, daß Canon wieder nach Wien zurückkehren konnte. An diesen Gottvater mit dem Jesuskinde hat er wohl selbst nicht geglaubt. Oder ist die akademische Korrektheit schuld, daß uns dieses Bild heute so kühl läßt? Was er dann 1884/85 malte, „Der Kreislauf des Lebens", ist ein Manifest des Materialismus und Positivismus, künstlerisch freilich auch aus Rubens (dem „Jüngsten Gericht" in München) geschöpft. Es ist der „Kampf ums Dasein" dargestellt, in zwei gegeneinander stürmenden Reitern gipfelnd. In der Mitte des Kreises die Sphinx, ins Leere starrend, darunter der offenbar pessimistische Philosoph, auf dessen Stirne steht „Ignorabimus". In keinem anderen Werke hat die Zeit um 1880 einen so prägnanten Ausdruck gefunden. Einige Jahre später entstanden als Feuerbachs „Titanenkampf" von 1875 ist dieser „Kreislauf" der letzte barocke Wurf von weltumfassender Größe. Er erklärt auch, was wir Heutigen an diesem Lebenswerk vermissen. Es ist der Mangel an metaphysischem Geist, ohne den das Materielle doch nicht zu bezwingen ist. Wie seltsam! Canon malt etwa einen Hasen — brillant. Aber man spürt kein Materialgefühl, während Dürer, von der Idee kommend, seinen Feldhasen mit tiefer animalischer Wärme durchtränkt.
Aber dasselbe ist es ja auch, was uns aus dem Großteil jener Neo-Renaissance als erschreckende Leere anweht. Dieser Mangel verkleinert die Bedeutung des Meisters. Aber daß er ihn so fühlbar werden läßt, beweist ihn doch gerade als großen Künstler.

Dr. Franz Ottmann

DER BILDHAUER ARNO BREKER

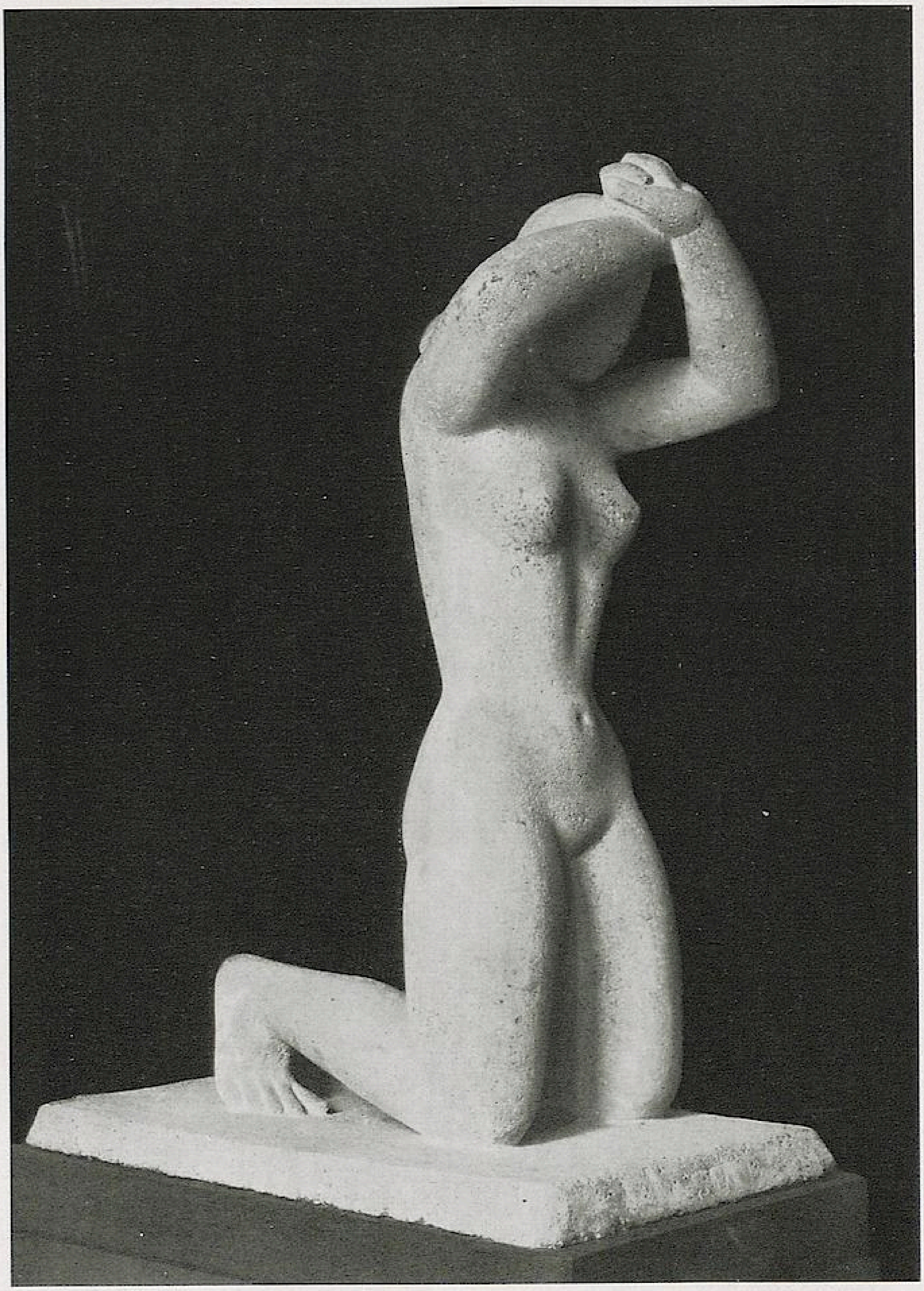
Arno Breker gehört zu den Künstlern in unserer Zeit, denen die Wirklichkeitsform wieder zum stärksten Erlebnis, ihre künstlerische Gestaltung zur dringendsten Forderung geworden ist. Die menschliche Gestalt ist uns heute nichts Zufälliges mehr, das durch eine geistige Ausdrucksform, die oft genug imaginär bleiben muß, zu verdrängen wäre. Nach den Übersteigerungen des Expressionismus ist es uns wieder bewußt geworden, wie wesentlich die Beziehungen zwischen körperlicher und geistiger Form sind, wie eines durch das andere bedingt, eines durch das andere verständlich wird. Es ist also nicht flacher Naturalismus, sondern eben dieses Wissen um geheimste Zusammenhänge, wenn ein Künstler heute der Wirklichkeitsform möglichst nahezukommen sucht. Wie er diese Form gestaltet, wie er ihre Einzelheiten ohne Vergewaltigung auf einander abstimmt, darin liegt der Schwerpunkt des Schaffens.
Arno Breker ist Rheinländer, geboren in Elberfeld, lernte an der Düsseldorfer Akademie und arbeitet jetzt in Paris. Alle seine Arbeiten sprechen von dem leidenschaftlichen, beinahe verbissenen Ringen um die Gestaltung und bieten sich durch diese starke, stets fühlbare Spannung in einer unerhörten Vielfältigkeit dar. Es ist ja seltsam, daß die Skulptur in ihrer Konzentration mehr Anschauungsmöglichkeiten bietet als die Wirklichkeit. Gerade Brekers Arbeiten vermitteln diesen Eindruck sehr lebhaft. Man entdeckt im Herumgehen immer neue Reize, neue Ansichten, die den ersten Eindruck verändern und runden. Zum Teil ist das auch der Behandlung der Oberfläche zu danken, die bald körnig, bald unregelmäßig geschichtet, bald sorglich geglättet, dem Gesamtcharakter des Kunstwerks eine besondere Note verleiht.
Eine auffallende Begabung hat Breker für die Bildnisbüste. Die ganze Entwicklung brachte es mit sich, daß dieses Gebiet von der großen Kunst lange vernachlässigt wurde. Denn weder impressionistische Auffassung von Licht und Bewegtheit, noch expressionistische Verachtung reiner Naturform mochte hier eine lohnende Aufgabe

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



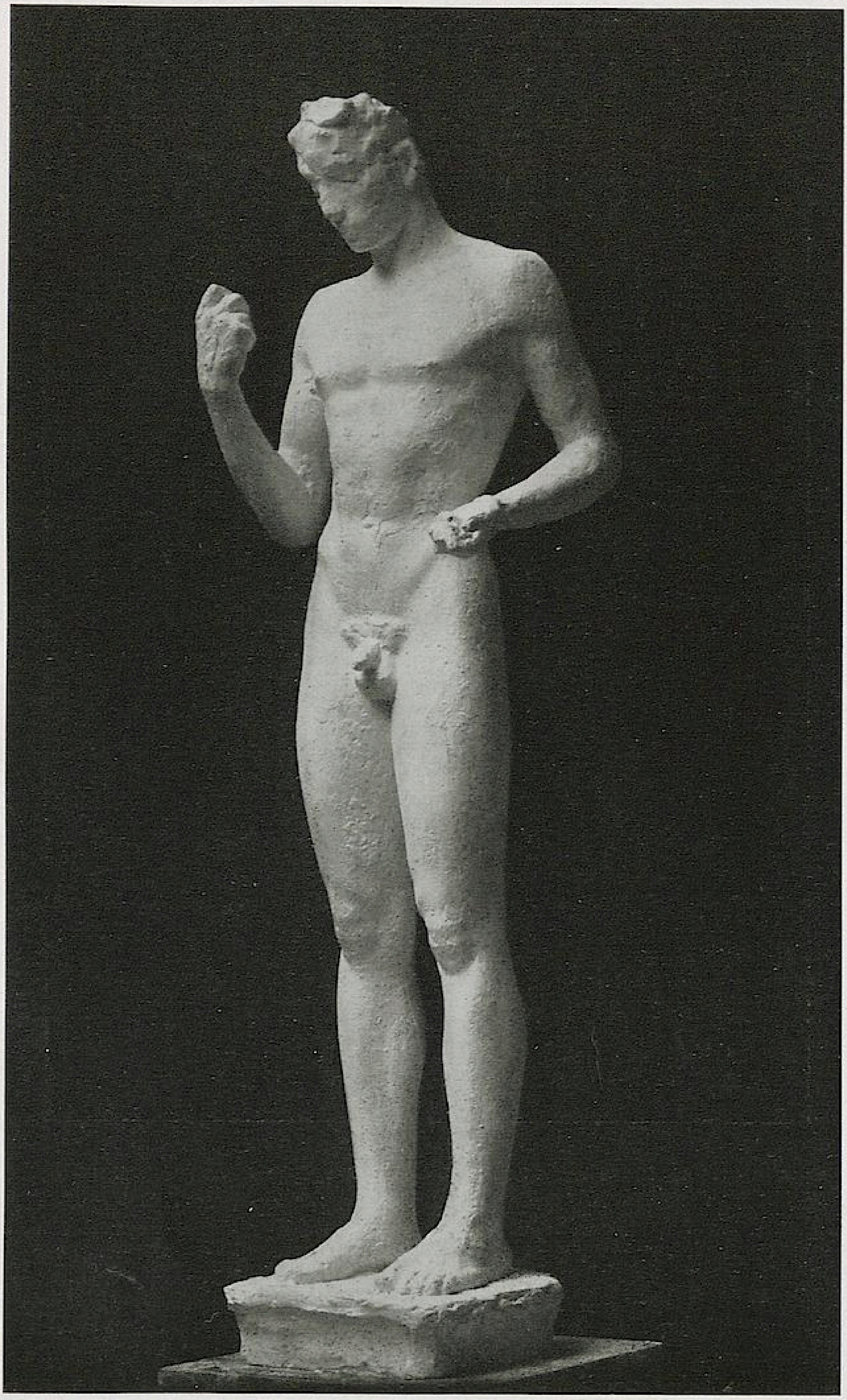
ARNO BREKER. PORTRÄTBÜSTE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ARNO BREKER. KNIENDE. MUSEUM DÜSSELDORF

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ARNO BREKER. STEHENDER JUNGER MANN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ARNO BREKER. BILDNISBÜSTE EINER GRIECHIN

erblicken. Mit Maillols Renoirbüste etwa beginnt hier ein neuer Weg sich aufzutun. Die Schöpfungen Brekers stehen da als sehr erfreuliche Erscheinungen. Jede Einzelheit eines Antlitzes wird erfaßt, aber ohne kleinlich zu wirken. Und alle Züge vereinigen sich durch die Gestaltungskraft des Künstlers zu einer Gesamtwirkung, die uns in gleichsam überwirklicher Form das Wesen dieses Antlitzes und damit das Wesen des ganzen Menschen vorführt. Der Ausdruck innerer Versenktheit, kraftvoller Güte und Gelassenheit bei dem Bildnis Kogan, die Feinnervigkeit und Zweifelsucht, die Phantasie und der Willen des Dichters in dem Bildnis Kesser oder die geheimnisvolle Einheit zwischen ruhiger, lebendiger Intelligenz und fraulicher Beseeltheit

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

bei dem Bildnis der Griechin sind mit zwingender Selbstverständlichkeit gestaltet.
Obwohl noch verhältnismäßig jung, hat Arno Breker schon wesentliche Erfolge zu verzeichnen. Ein Gefallenendenkmal, das eine trauernde Frau darstellt, schuf er für die Stadt Budberg am Niederrhein. Eine liegende Frauengestalt von seiner Hand schmückt als Bekrönung den Verbindungstrakt zwischen Museum und Kunstpalast im Düsseldorfer Rheinpark, jedem schon von weitem sichtbar, der sich vom Planetarium her nähert. Größere Arbeiten Brekers finden sich ferner in verschiedenen privaten und öffentlichen Sammlungen. Breker ist indessen kein Mensch, dem solche frühen Erfolge schädlich werden könnten. Mit leidenschaftlicher Ausschließlichkeit lebt er ganz seiner Arbeit hingegeben; und die Lösung einer Aufgabe ist ihm nur Anlaß, sich neuen schwierigeren Dingen zuzuwenden, jener sagenhaften Vollendung entgegen, die dem selbstzufriedenen Menschen so bald, dem wahren Künstler aber niemals erreicht scheint.

Dr. Luise Straus-Ernst

ARNO BREKER. SITZENDE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL MENSE. HEILIGER ABEND. AUSSTELLUNG KÖLN

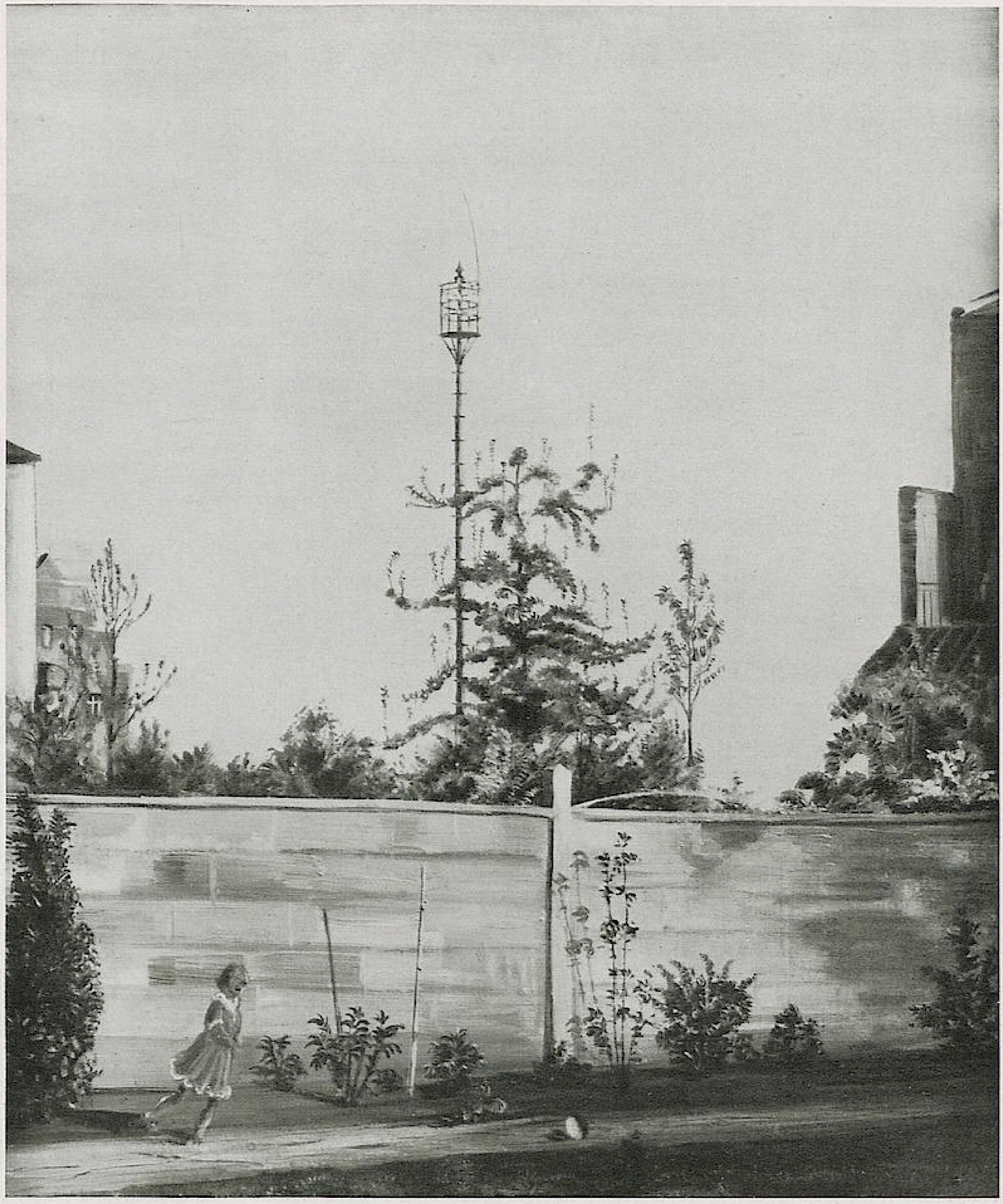
DIE AUSSTELLUNG DES DEUTSCHEN KÜNSTLER-BUNDES IN KÖLN

Mit der diesjährigen Kölner Ausstellung feiert der Deutsche Künstlerbund sein fünfundzwanzigjähriges Jubiläum; aber es ergeht ihm wie vielen Jubilaren: er sieht jünger aus als er ist. Die Ursache mag, so merkwürdig es klingt, zum Teil darin liegen, daß er während Krieg und Inflation im wesentlichen stillgelegen hat. Dadurch war nun den wenigen Treugebliebenen die Möglichkeit geboten, nach der Rückkehr geordneter wirtschaftlicher Verhältnisse den

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GEORG SCHRIMPF. RIMSTING. AUSSTELLUNG KÖLN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



THEO CHAMPION. FRÜHLINGSTAG

Ausstellung Köln

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALEXANDER KANOLDT. STILLEBEN

Ausstellung Köln

Bund in Vorstand und Mitgliedschaft so zu verjüngen, daß er in der Tat wieder zur gültigen Vertretung fast der gesamten deutschen Künstlerschaft wurde. Daß diese Bemühungen gelungen waren, hatte schon die vorigjährige Ausstellung in Hannover bewiesen. Es kam noch stärker heraus, bei der Kölner Veranstaltung, die im Rahmen der künstlerischen Sommerausstellungen im Rheinpark stattfindet; und zwar sind die Kunstwerke in dem von der Pressa her als „Staatenhaus" bekannten Bau untergebracht, dessen schöngeschwungene, von Arkaden durchbrochene Klinkerfassade in der prächtig angewachsenen Grünanlage noch in bester Erinnerung der vorjährigen Besucher sein wird. Man hat übrigens den glücklichen Versuch gemacht, Malerei und Plastik nicht, wie gewöhnlich, in gemeinsamen Räumen unterzubringen, wobei die Plastik meist in der Wirkung stark eingeschränkt blieb. Sondern man stellte die Plastik in zwei vorgelagerten, sehr hellen Räumen auf, wo auf die Raum-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

RICHARD SEEWALD. GELBE HÄUSER. AUSSTELLUNG KÖLN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

und Lichtbedürfnisse der einzelnen Statuen viel mehr Rücksicht genommen werden konnte.
Man hat es bewußt vermieden, der Ausstellung aus Anlaß des Jubiläums etwa einen retrospektiven oder auch nur konservativen Anstrich zu geben. Im Gegenteil ist man sichtlich bemüht gewesen, überall das Gegenwartbejahende und Vorwärtsweisende zu betonen. So bietet sich in der Tat ein interessanter Querschnitt durch das gesamte gegenwärtige malerische und plastische Schaffen in Deutschland. Die Zeit, einen solchen Überblick zu tun, scheint übrigens heute besonders günstig. Denn während die Baukunst, aktiver als je, in stetem Vorwärtsstürmen begriffen ist, sieht es fast aus, als seien Malerei und Plastik, und ganz besonders die Malerei, im Augenblick ein wenig stehen geblieben. Hoffen wir, daß es sich nur um eine Ruhepause nach dem jähen Wechsel der letzten Jahrzehnte und nicht um ein Einschlafen handelt.
Zur Ehrung des im vergangenen Winter verstorbenen Gründers leitet eine Gedächtnisausstellung des Grafen Kalckreuth die Schau ein. Bei aller Bewunderung, die wir diesen stillen und ausgeglichenen Kunstwerken entgegenbringen, empfinden wir doch, daß dies nicht mehr die Kunst unserer Zeit sein kann; ebensowenig wie die letzten Ausläufer impressionistischer Malerei, die verschiedene Künstler darbieten. Doch erstaunlicher ist, daß auch Meister, die noch vor kurzem als Vertreter gegenwärtigster Malerei galten, uns heute fast fremd und zeitfern erscheinen können. Es ist da z. B. interessant, zu beobachten, wie einige von den Künstlern des früheren „Brücke"-Kreises sich bemühen, innerhalb der selbstgezogenen Grenze neue Möglichkeiten der Bildrhythmisierung zu finden, ohne uns zunächst von dem Erfolg dieser Anstrengungen recht überzeugen zu können. Interessant ist auch der Weg, den Karl Hofer zu nehmen scheint; im Grunde schreitet er so fort, wie wir ihn längst kennen: das Dumpfe, Maskenhafte menschlichen Zusammenlebens in wenigen Figuren mit malerischer Kraft zusammenballend; aber er kommt dabei neuerdings zu Lösungen, die den Versuchen der Bauhauskünstler — Baumeister, Schlemmer — überraschend verwandt sind. Hofer hat es natürlich nicht nötig, sich irgendwo Anregungen zu holen; dieser Wechsel der künstlerischen Auffassung, der Wille zu stärkster Typisierung der Einzelform zugunsten einer innerlich geschlossenen Gesamtgestaltung liegt eben in der Luft und läßt keinen unberührt, der dem Wesen der Zeit nachgeht.
Der Bedeutung entsprechend, die sie für das deutsche Kunstschaffen zweifellos haben, hat man den Künstlern des Bauhauses einen breiten Platz eingeräumt. Wir finden Bilder von Schlemmer, Baumeister, Feininger, Klee und Kandinsky. Auch der in Paris arbeitende Rheinländer Max Ernst, dessen Bilder erst seit kurzem in Deutschland bekannt geworden sind, wäre an dieser Stelle zu nennen. Man mag zu diesen Arbeiten persönlich stehen, wie man will. Man wird auf jeden Fall die allen diesen Malern gemeinsame seltene Verbindung von starker Phantastik mit konzessionslos aufgebauter Bildarchitektur beachten müssen.
Und wo bleibt die Neue Sachlichkeit? Nun, sie ist erstaunlich — und erfreulich! — schnell in der Versenkung verschwunden. Die Skeptiker, die von ihrer Entwicklung einen kümmerlichen Ersatz der Photographie erwartet, haben nicht recht behalten. Sie war offenbar nichts weiter als Übergang zu einer Kunst, die zwar gegenständlich bleibt, dabei aber den ganzen sinnlichen Reiz hat, der von jeher wichtigste Eigenschaft aller Malerei gewesen ist. Dabei ist eine deutliche Hinneigung zum Dekorativen nicht zu verkennen. Es ist nicht möglich, alle die Maler aus den verschiedenen Gegenden Deutschlands zu nennen, die unter diesen Begriff fallen. Es sei darum neben schon bekannten Erscheinungen wie Richard Seewald, Xaver Fuhr, George Grosz, Werner Heuser, F. M. Jansen, Bernhard Kretzschmar, Otto Lange, Hans Meid, Heinrich Nauen, Maria Slavona, Emil Rudolf Weiss, Adolf Wuester auf ein paar jüngere Begabungen hingewiesen, die sich im Rahmen dieser Ausstellung als vielversprechend zeigen.
Da ist vor allem der seit Jahren in Düsseldorf arbeitende Pole Jankel Adler, dessen Bilder mit Einzelfiguren bei feinster malerischer Empfindung von starker monumentaler Wirkung sind. Da ist ferner Pol Cassel aus Wehlen (Sächsische Schweiz), der „Tiere im Walde" und „Kakteenblüte" stark visionär gestaltet, mit jäh herausleuchtenden Farben. Unter den jungen Düsseldorfern scheint Theo Champion recht begabt zu sein; er zeigt zwei kleine, hellfarbige Landschaften. Eine interessante Erscheinung ist auch C. P. Becker, dessen Doppelbildnis trotz einer

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL ALBIKER. BÜSTE DES MALERS KARL HOFER

Ausstellung Köln

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OTTO HERBIG. BLUMEN VOR EINEM BILD

Ausstellung Köln

gewissen Extravaganz durchaus malerische Qualität verrät. Das Negermädchen, das H. M. Davringhausen, Köln, ausstellt, ist in seiner animalischen Dumpfheit stark empfunden und auch in der malerischen Durchführung weicher und gelockerter als frühere Arbeiten dieses Künstlers. Ein Kölner ist auch der Träger des Villa-Romana-Preises, der in diesem Jahre zum ersten Mal in der Vorkriegsform wieder verliehen wurde; er besteht in einem einjährigen freien Aufenthalt in der Villa Romana in Florenz und einem Geldgeschenk. Karl Faßbender, ein Schüler der Kölner Werkschulen (Klasse Seewald), zeigt zwei Landschaften, die keineswegs außerordentlich sind, aber doch in ihrer malerischen Lebendigkeit so ansprechend, daß man von dem jungen Künstler wohl noch manches erwarten darf.

Was nun die ausgestellten Skulpturen betrifft, so ist die große Zahl der Bildnisbüsten hier bemerkenswert und gewiß symptomatisch. Die lange vernachlässigte Kunst des Porträts in der Plastik scheint sich mit der neu erwachten Freude an der Gegenständlichkeit zu beleben. Besonders zu erwähnen wären da die Arbeiten von Karl Albiker, der u. a. ein Bildnis von Karl Hofer und ein Frauenbildnis mit Turban zeigt, letzteres in Zinkguß, einem Material, dem seltsam weiche Wirkungen abgewonnen werden. Ferner sind zu beachten das Bildnis Ebert von Rudolf Belling, das Bildnis Gerling von Arno Breker, das Bildnis Liebermann von Georg Kolbe, besonders lebendig bewegt in der Oberfläche, dann ein Selbstbildnis mit Kind (Holz) von dem Rheinländer H. Minkenberg und — eine sehr bemerkenswerte Leistung — das Bildnis Alfred Neumann von Josef Henselmann, ebenfalls in Holz und sehr stark im Ausdruck.

Unter den figürlichen Arbeiten sind neben einer interessanten Holzstatuette von Fiori, einer Hockenden von Edwin Scharff und der „Aufsteigenden Nacht“ von Albiker die wesentlich-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

sten Arbeiten Werke von Frauen. Von Renée Sintenis sieht man ein großes, weidendes Fohlen und mehrere Kleinplastiken, die von der überragenden Begabung dieser Frau Zeugnis geben; Emy Roeder zeigt zwei Gruppen, unter denen besonders die „Geschwister“ in ihren zarten, aufeinander abgestimmten Formen sehr gelungen sind; Milly Steger ist durch eine Steinfigur „Rückblickende“ von starker Herbheit vertreten. Man kann dem Deutschen Künstlerbund nur wünschen, daß er am Ende seines zweiten Vierteljahrhunderts ebenso jung und zeitnah dastehen möge wie heute; dann werden seine jährlichen Ausstellungen sich zu einer Einrichtung auswachsen, die aus dem deutschen Kunstleben gar nicht mehr wegzudenken ist.

Dr. Luise Straus-Ernst

HUNDERT JAHRE KUNSTVEREIN FÜR DIE RHEINLANDE UND WESTFALEN

In den zwanziger und dreißiger Jahren des vergangenen Jahrhunderts entstanden die Kunstvereine in einer Anzahl deutscher Städte nahezu gleichzeitig. Waren bis dahin in Deutschland Kunst und Kunstbesitz nur Angelegenheit bevorzugter und begüterter Kreise gewesen, so stellten sich jetzt die Kunstvereine das demokratische Ziel, durch Veranstaltung von Kunstausstellungen und Verbreitung von Gemäldewiedergaben in Stich und Schnitt Kunst dem breiten Bürgertum zuzuführen, vor allem aber durch Verlosungen Originalkunstwerke in das kleinere Bürgerhaus zu tragen. Es ist gar nicht hoch genug einzuschätzen, was dadurch in damals materiell schwerer Zeit nach den Befreiungskriegen die Kunstvereine für Kunst und Künstler geleistet haben. Der „Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen“ ging aber über diese Zeit weit hinaus. Seine Gründer wußten es durchzusetzen, daß statutengemäß ein bestimmter Teil der Vereinseinnahmen für monumentale Kunstaufgaben verwandt wurde. Damit erhielt die rheinische Wandmalerei des 19. Jahrhunderts erst ihre materielle Voraussetzung. Es würde den Rahmen dieses Berichtes sprengen, wollte man alle öffentlichen Bauten und Kirchen in Rheinland und Westfalen und darüber hinaus aufzählen, die ihren Wandschmuck, gemalt oder mosaïziert, oder ihren Fensterschmuck dem Kunstverein zu verdanken haben. Nur ein Ort soll besonders hervorgehoben werden, der große mittelalterliche Rathaussaal zu Aachen mit Alfred Rethels Fresken. Viele unserer rheinisch-westfälischen Museen erhielten wertvolle Zuwendungen. Das Arbeitsgebiet blieb aber keineswegs auf Malerei beschränkt. Gemeinden und Kirchen wurden plastische Kunstwerke zugeführt. Auch den baulichen Wiederherstellungsarbeiten an den Domen zu Speyer und Worms lieh der Kunstverein die gebefreudige Hand.

Die früheren Vereinsgaben, die sog. Nietenblätter, d. h. Stich- und Schnittwiedergaben nach Gemälden, hat später die neue Reproduktionstechnik verdrängt. Nach freier Wahl standen nun in großer Auswahl den Mitgliedern als Vereinsgaben Originalgraphik, Kleinplastik oder literarische Werke aus dem Verlag des Kunstvereins zur Verfügung. 1902 erschien das reich ausgestattete Buch „Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst, insbesondere im 19. Jahrhundert“ von Friedrich Schaarschmidt, 1911 ein „Illustriertes Jahrbuch“, 1915 und 1917 die beiden ersten Bände der „Baukunst am Niederrhein“ von Richard Klapheck, 1926 „Rheinische Malerei der Biedermeierzeit“ von Karl Koetschau, Walter Cohen und Bernhard Lasch, seit 1927 der „Düsseldorfer Almanach“, 1928 „Karl Koetschau von seinen Freunden und Verehrern zum 60. Geburtstage“ von Walter Cohen, K. K. Eberlein und Gustav Lomnitz herausgegeben, und „Düsseldorfer Graphik in alter und neuer Zeit“ von Paul Horn, zum Jubiläumsjahr „Die Geschichte des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen“ von K. K. Eberlein.

Neben den wechselnden Ausstellungen neuerer Kunst dürfen nicht unerwähnt bleiben die von Walter Cohen und Gustav Lomnitz seit Jahren veranstalteten Ausstellungen alter Kunst. Auch im Mittelpunkt der Jubiläumsfeiern steht eine „Ausstellung alter Malerei aus Privatbesitz“, die eine Fülle unbekannten und bedeutsamen Kunstbesitzes aus vier Jahrhunderten der Öffentlichkeit vorführt.

A. K.-S.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ZUR PLASTISCHEN TÖPFEREI DER PERUANER

Es fällt dem Europäer nicht leicht, den Werken der altamerikanischen Kunst gerecht zu werden. Gleichgültig, ob es sich um Werke der bildenden Kunst oder des Kunstgewerbes handelt und ob die Objekte aus Mexiko, Zentralamerika oder Peru kommen, man wird sie in den meisten Fällen als barbarisch, wild und einer Sphäre angehörig empfinden, die der eigentlichen künstlerischen Gestaltung vorausgeht. Die Tatsache, daß sich die übliche Bewunderung der Textilien und der Federarbeiten fast immer an die Technik, die Farben und deren Zusammenstellung hängt, an Dinge also, die mit der spezifischen Formgebung nur sehr wenig zu tun haben, zeigt mit aller Deutlichkeit, daß die eigentlichen Probleme vom abendländischen Auge gar nicht wahrgenommen werden.

Es gibt aber Ausnahmen, die uns unmittelbar ansprechen: ein paar Statuen der Huaxteken aus dem Hinterlande von Tampico (Mexiko), einige Reliefs der Maya von der Halbinsel Yucatan und ein Teil der plastischen Keramik des alten Peru.

Gerade die nordperuanischen Töpfer haben mit ihren Gefäßen in der Form menschlicher Figuren und Köpfe, in der Form von Tieren und Früchten Werke geschaffen, die unserm Geschmack ohne weiteres verständlich sind; und das in solchem Maße, daß man bei den Worten „Peruanische Keramik“ in erster Linie an ihre Erzeugnisse denkt und die übrige Produktion des Landes daneben kaum beachtet. Und doch läßt sie erst die stolze Höhe der sog. Chimu-Kunst in ihrem ganzen Umfang erkennen.

Man unterscheidet in Peru eine Reihe von Kulturen, über deren zeitliche Abfolge und gegenseitige Beeinflussung wir noch recht wenig wissen. So viel steht aber fest, daß um 1530, zur Zeit der spanischen Invasion, ein einheitlicher keramischer Stil über das ganze Land herrschte, der nach dem Zentrum des Inka-Reiches, Cuzco, der Cuzco-Stil benannt wurde. Diese Kunst beschränkt sich auf die Darstellung der ganz groben, typischen Unterschiede, es fehlt der Sinn für größere Zusammenhänge.

Als der Ausdruck einer noch primitiveren Vorstellungstufe muß der Tihuanaco-Stil angesprochen werden, der in der Gegend des Titicaca-Sees, im Süden Perus, zu Hause ist und seinen Einfluß weit nach Norden geschickt hat. Ihm ist die Formzerteilung eigentümlich, ein Zerlegen der großen, naturgegebenen Einheiten in einzelne Bestandteile, die lose aneinandergereiht werden. Das ergibt Bildwerke von phantastisch wilder Wirkung, erschreckend und furchtbar wie Gesichte eines Wahnsinnigen. Die Tihuanaco-Kultur geht der Cuzco-Kultur lange voraus.

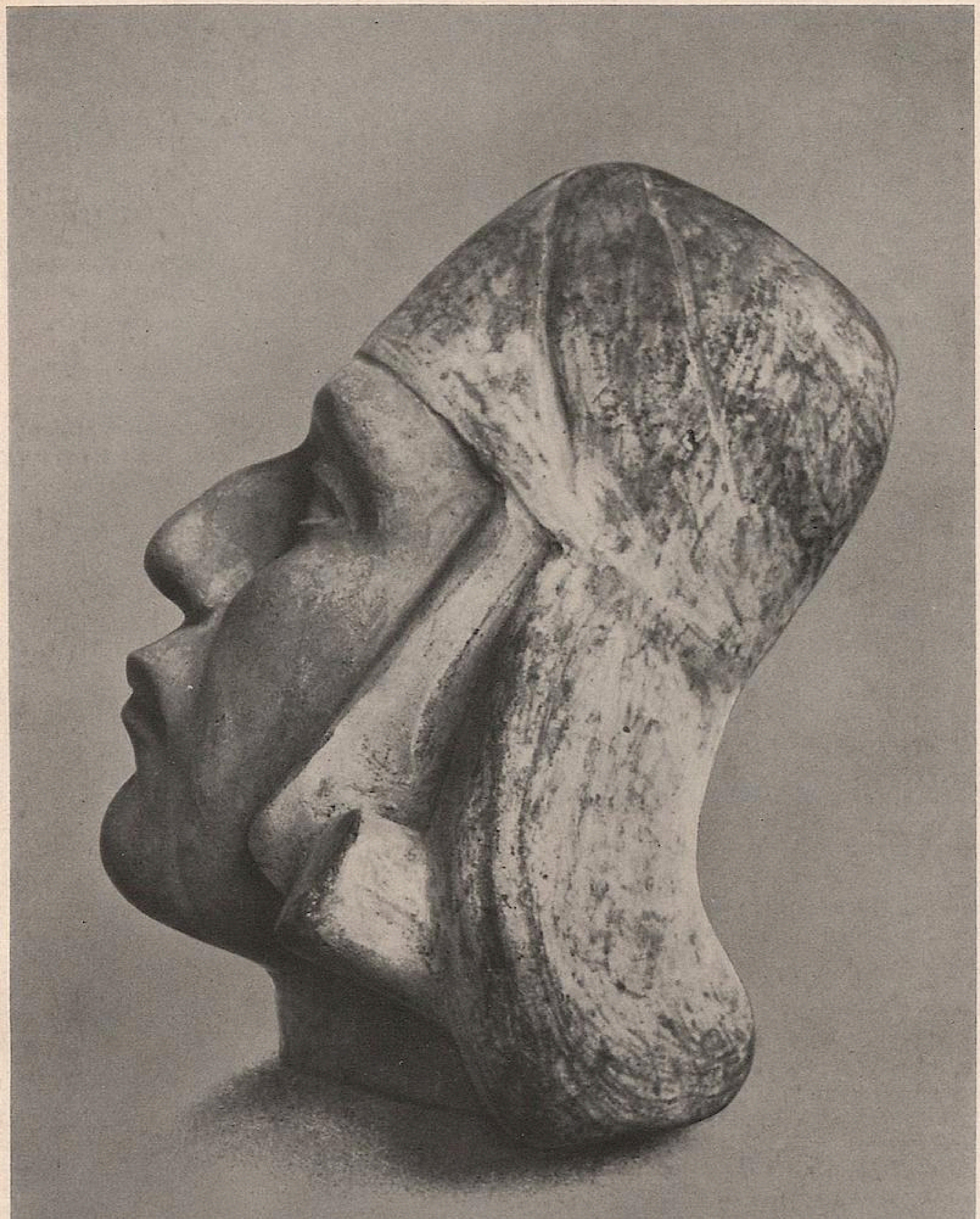
Von diesen beiden Hauptrichtungen hebt sich die Kunst der Chimu-Kultur im Norden Perus ab. Es ist eine Kunst der Küstenländer und es scheint, als ob die Berührung mit dem Meer den Geist geklärt und geläutert habe; jedenfalls ist das anschauliche Vorstellen nur hier zum Verständnis großer, einheitlicher Zusammenhänge vorgedrungen. Das überraschend reife Sehen vermag in manchen Werken über das Allgemeine der Gattung hinaus den Sonderfall der Individualität zu fassen und wiederzugeben. Die erstaunlich gut erhaltenen Gefäße in Form menschlicher Köpfe und ganzer Figuren gehen häufig so stark auf das Einmalige der Erscheinung ein, daß man an Porträtdarstellungen denken kann. Das sind jedoch Ausnahmen, im großen Ganzen spricht das Typische lauter als das Individuelle.

Diese Nordperuaner waren ein stolzer und freier Menschenschlag, besonders die männlichen Köpfe zeigen einen edlen, energischen Schnitt und einen mutigen, kraftvollen Ausdruck (s. Abbildung).

Für uns ist es höchst merkwürdig, daß diese monumentalen Werke ausnahmslos als Behälter gebildet sind, innen hohl und oft mit weiten Henkeln versehen. Höchstwahrscheinlich sind magisch-religiöse Vorstellungen für diese Bindung an die Gebrauchsform maßgebend gewesen.

Die Chimu-Kunst stellt zweifellos den Höhepunkt der südamerikanischen Kultur dar. Sie wurde um die Mitte des 15. Jahrhunderts n. Chr. von den Inkas zerstört, die ihren primitiveren Cuzco-Stil mit sich brachten. L. B.

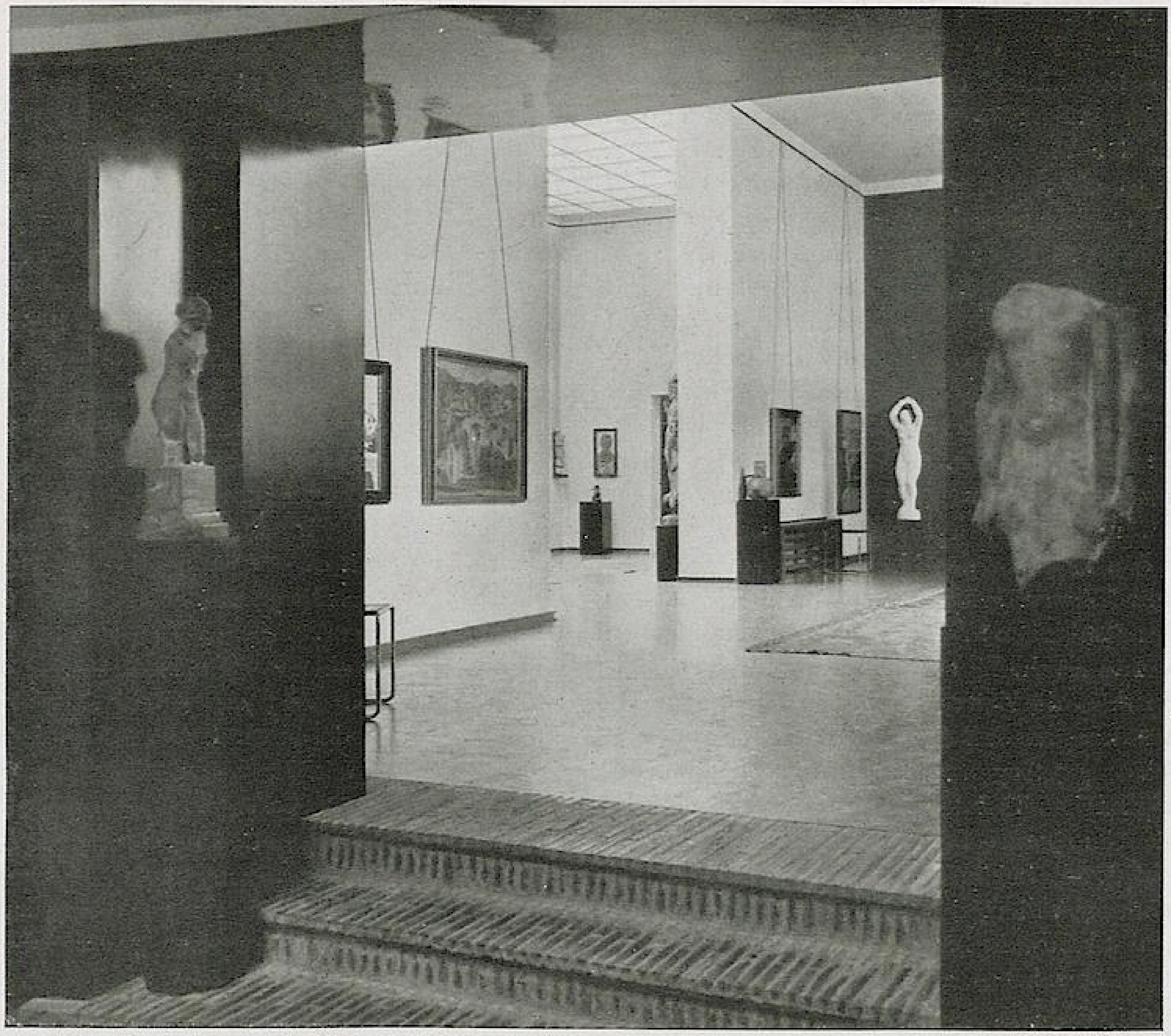
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GEFÄSS IN FORM EINES MÄNNLICHEN KOPFES. NORD-PERU

Aus Lehmann-Doering „Kunstgeschichte des alten Peru“, Verlag Ernst Wasmuth, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FOLKWANG-MUSEUM. BLICK IN DEN OBERLICHTRAUM
Arch. Prof. Edmund Körner, Essen

DAS NEUE FOLKWANG-MUSEUM IN ESSEN

Die Forderung nach dem „lebendigen Museum" ist heute allgemein. Der Ausdruck „lebendiges Museum" — schon fast zum Schlagwort geworden — hat vielfachen Sinn. Er enthält zunächst die Ablehnung des Bisherigen, des nur magazinierenden, lediglich historisierenden Museums. Das „lebendige Museum" von heute will dagegen Beziehung zur Gegenwart haben, mit an erster Stelle der Kunst der Lebenden dienen; es will von der Kunst der Vergangenheit nur das zur Aufstellung bringen, was uns heute noch angeht; es will das ausgestellte Kunstgut nicht als isoliertes, beziehungsloses Objekt ansehen, sondern aus dem gesamten Besitz eine künstlerische Einheit schaffen.

Den weitestgehenden Schritt, die neue Museumsidee in die Tat umzusetzen, hat in jüngster Zeit die Stadt Essen gewagt, deren „Folkwangmuseum" durch und durch Bekenntnis zur Gegenwart ist.

Der Erbauer des Folkwangmuseums in seiner jetzigen Form ist Professor Edmund Körner, die museale Leitung liegt in den Händen von Ernst Gosebruch. Essen, seit Jahren auch auf kulturellem Gebiet führend unter den westdeutschen Großstädten, besaß seit 1910 ein

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

eigenes städtisches Kunstmuseum. Als nun durch den Tod von K. E. Osthaus in Hagen — dem Begründer des Folkwanggedankens — dessen einzigartige Sammlung vor dem Verfall oder der Verschleuderung ins Ausland stand, war es die Stadt Essen, die in schwerer Zeit dank rascher Entschlußkraft und opferwilliger Bereitschaft ihrer Bürger im Jahre 1922 die Sammlung geschlossen übernahm und mit dem vorhandenen Besitz vereinigte. Damit trat Essen in die erste Reihe der deutschen Museumsstädte. Gleichzeitig erwuchs der Stadt die Verpflichtung, dem kostbaren Gut eine würdige Stätte zu schaffen und den Rahmen des Übernommenen auszuweiten.

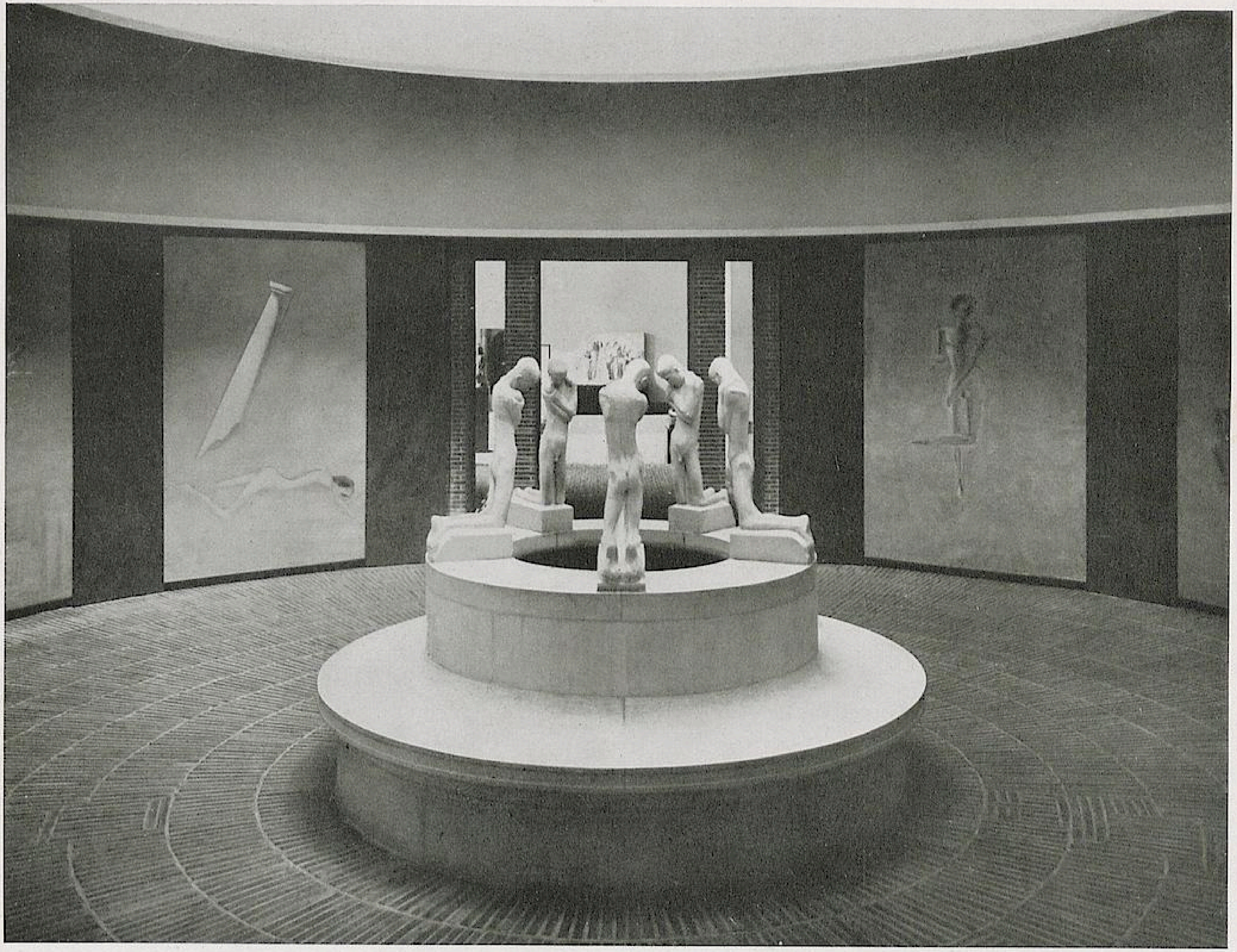
Es wäre für alle Beteiligten, besonders aber für den Erbauer des Museums, Professor Edmund Körner, sehr viel leichter gewesen, den neuen Gedanken in einer von Grund auf eigenen und frei erschaffenen Schöpfung zu verwirklichen. Aber die Zeitverhältnisse zwangen zur Beschränkung, so daß dem Vorhandenen zunächst Rechnung getragen wurde. Körners Neubau, vorläufig nur ein Teil der geplanten Gesamtanlage, besteht in einem sehr geräumigen Verbindungsflügel, der die beiden älteren, früher der Stadt geschenkten Villen, das Karl- und Hans-Goldschmidt Haus, die bisher die städtischen Sammlungen bewahrten, zu einem einzigen Bau zusammenschließt. Diese Lösung brachte es mit sich, daß die neue Schöpfung kein nach außen hin wirkender Monumentalbau mit imponierender Fassade werden konnte, sondern ein von der inneren Gliederung ausgehender Zweckbau. Sein Sinn liegt nicht in effektvoller Silhouette, sondern in der lebendigen Durchdringung seiner Räume, im Ineinanderspiel von Architektur und ausgestelltem Kunstgut. Größere Räume wechseln mit kleineren und schließen sich ungezwungen aneinander. Durch die niemals starre und doch klare Raumaufteilung, durch wechselndes, nie prunkendes, aber durchweg edles Material, durch die harmonisch abgestimmte Farbbehandlung der Wände, durch die lichte Heiterkeit, die den ganzen Bau erfülllt, herrscht ein unerhört reiches Leben, das jeden Besucher in seinen Bann zwingt. Der vorhandene Kunstbesitz ist in der Art seiner Aufstellung gleichfalls keinem System unterworfen. Altes und Neues, Heimisches und Exotisches stehen frei nebeneinander, wobei die innere Zusammengehörigkeit, der künstlerische Zusammenhang entscheidend waren. Man fühlt sich hier eher wie in einem Privathaus als in einem Ausstellungsgebäude. Dies Haus ist auch nicht nur zur Besichtigung und Darstellung von Kunstwerken gedacht, sondern der schöne Vortragssaal, der repräsentative Festsaal, der stimmungsvolle Kuppelraum mit G. Minnes Jünglingsbrunnen in der Mitte, die geräumigen Umgänge lassen erkennen, daß sich „Folkwang“ jeder Art kultureller Gemeinschaftsveranstaltungen öffnen wird und erst mit diesen weitgesteckten Zielen seine Aufgabe erfüllt glaubt.

Über die einzelnen Werke des Museums braucht hier nicht gesprochen werden, zu ihrer Hagener Zeit war an anderer Stelle dieser Zeitschrift ausführlich von ihnen die Rede. Nun sind die Werke, nachdem sie jahrelang unsichtbar waren, wieder ans Licht gebracht und lassen die Erinnerung an den großen Kunstfreund Osthaus neu lebendig werden, dessen zukunftschauendes Sammlertum so starken Anteil daran hatte, daß der neuen Kunstbewegung damals die Tore sich öffneten. Der eine große Hauptsaal, der im Mittelpunkt des Neubaus steht, birgt Kostbarkeit neben Kostbarkeit, es seien nur Namen genannt wie Monet, Renoir, Gauguin, van Gogh, Hodler, Munch. Ihnen stehen die deutschen Meister Liebermann, Slevogt, Thoma, Trübner, Corinth, Nolde, Rohlfs, deren Werke meist älterer Essener Museumsbesitz sind, zum Ausgleich gegenüber. Zwanglos gliedern sich moderne Skulpturen, Kleinkunst, Negerplastik und die Erzeugnisse anderer Kulturen dem übrigen ein.

Noch ist Folkwang ein Torso, — unvollendet der Bau, und im ersten Beginnen die soziale Idee, die der großen Schöpfung zugrunde liegt. Es bleibt zu hoffen, daß die Zeit kommt, da beides sich vollendet. Verheißende Anzeichen für eine dereinstige Erfüllung sind da.

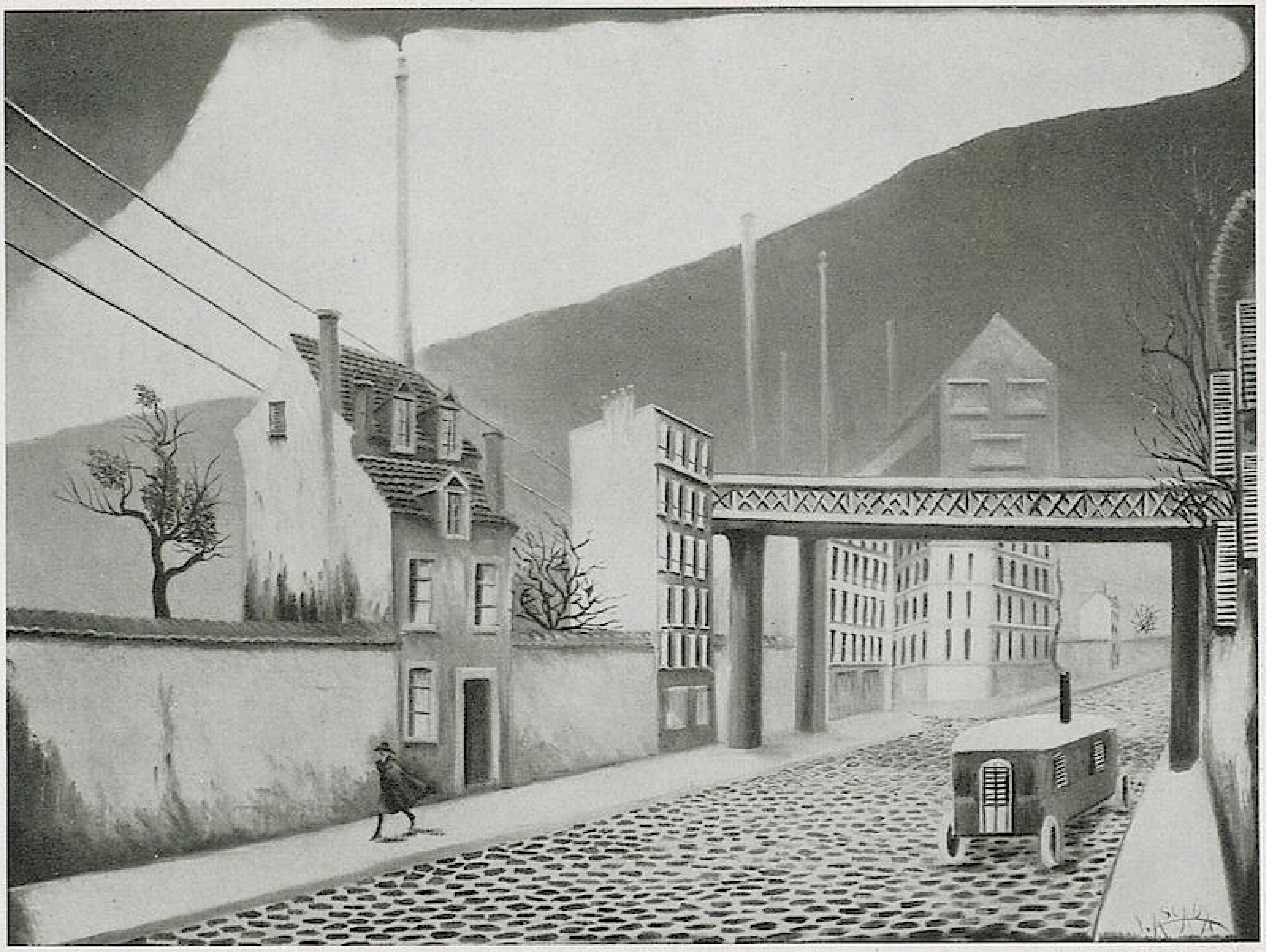
Anna Klapheck-Strümpell

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FOLKWANG-MUSEUM. RAUM MIT DEM BRUNNEN VON GEORG MINNE. ARCH. PROF. KÖRNER, ESSEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Phot. Galerie Simon, Paris

ELIE LASCAUX. STRASSE NACH ISSY

DER MALER LASCAUX

Man hastet seines Wegs, das Hirn voll von tausend Interessen, von zuckenden Gedankenwirbeln. Man nennt das „Sinn für die Realität des Daseins haben“, „Zeitmenschentum“. . . . Das Ohr wird zum Sammelbecken für die ununterbrochenen Geräusche der Straße. Das Auge filtert alles Sichtbare mit mißbrauchtem Sehnerv. Der Tastsinn ist längst zum abgestumpften Mechanismus geworden. Das Bewußtsein aber ist nicht bei der Sache. Man halte eine dieser Maschinen aus Fleisch und Bein mitten im Boulevard an und frage sie etwa nach dem Aussehen der Opernfassade: ein erstaunter Blick, zweifelnd an der Zurechnungsfähigkeit des Fragestellers, statt jeglicher Antwort.
Solche Überlegungen sind heilsamer Natur. Sie werden zu Ruhepunkten im Wirbel der Ereignisse. Es öffnet sich ein Weg zu reiner Schau der Dinge, die wir voll glücklichem Erstauntsein zum ersten Male wahrnehmen. Wir erkennen das Gesicht der Straße, die wir täglich wie Blinde durcheilen. Unser inneres Auge wird zum aufmerksamen Kontrolleur dessen, was sich in der Netzhaut spiegelt. Eine neue Erkenntnis der Dinge steigert die Forschungsbegierde des Herzens, dringt in alle Falten der wieder eroberten Umwelt ein, knetet Geschautes zum Erlebnis und schöpferischen Eigentum. Die stummen Gegenstände werden beredt und wesenhaft. Hellsichtig und empfangsbereit wirft die wieder erwachte Phantasie ihr Netz über Nahes und Fernes. Sie lüftet tausend Tarnkap-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Phot. Galerie Simon, Paris

ELIE LASCAUX. DIE KIRCHE VON ISSY

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Phot. Galerie Simon, Paris

ELIE LASCAUX. DIE SEINE BEI BILLAUCOURT

pen im Umkreis und stellt vordem kaum geahnte Beziehungen zwischen den heterogensten Erscheinungen her. Objekte und Menschen treten aus stumpfer Neutralität hervor, bedeuten plötzlich etwas ganz anderes als im konfusenLichte herkömmlicher Beurteilung.

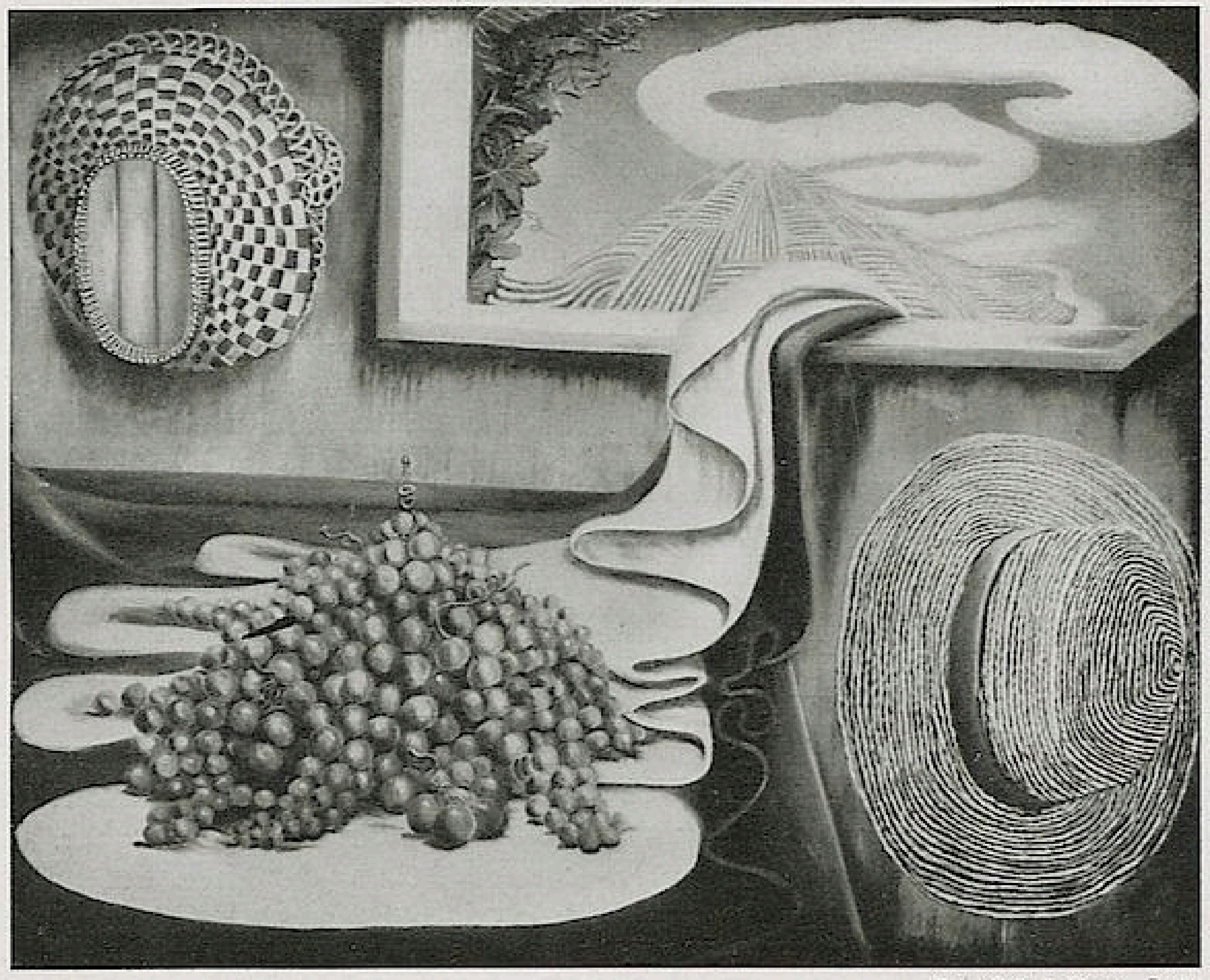
Dies alles mußte vorweg genommen werden und bildet in gewissem Sinne ebenso die geistige Grundlage zu Lascaux' Malerei wie die Voraussetzung zum Verständnis ihrer spezifischen Eigenart.

Lascaux ist gleich jenem „Siegfried" Giraudoux' ein Sohn der Stadt Limoges, die einen grimmig dreinschauenden Heiligen und drei Lilien im Wappen hat. Es scheint mir keineswegs ein Zufall, daß er, ebenso wie sein großer Landsmann Renoir, mit der Porzellanmalerei begann, um von der angewandten zur freien Kunstübung zu gelangen. So wurde von Anbeginn der Sinn für das Zusammenspiel der Farben in ihm geweckt. Der junge Handwerker wurde sich der Tiefenwirkungen kalt leuchtender Blaus auf weißem Porzellangrund bewußt und lernte am Arbeitstisch die herbe Schönheit scharfer Konstraste lieben. Lascaux gehörte nicht zu den Leuten, die sich mit ihrem Brotberufe zufrieden geben. Strindbergsche Unruhe, deren Quelle schöpferische Neugier ist, lockte ihn zu stets neuen Beschäftigungen. Er wurde der Reihe nach Sänger, Schauspieler und Zeichner in einem Architektenbureau. Da überraschte den Fünfundzwanzigjährigen der Krieg und schaltete eine ungewollte, aber zweifellos entscheidende Pause ein. Lascaux wurde kriegsgefangen. Sein Geschick verschlug den Soldaten

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

in das Städtchen Merseburg an der Saale. Die Fremde, das monotone Leben in der Gefangenschaft haben mehr über ihn vermocht, als das ungebundene Dasein in der Heimat. Lascaux malte Aquarelle. Aus Langeweile und Heimweh vielleicht. Doch er malte. — Der Krieg ist vorbei. Die alte Unruhe kehrt nicht wieder. Oder besser: sie hat jetzt einen Inhalt, ein Ziel. Es entstehen jene aus Traum und lichter Schau geborenen Bilder, in denen Paris und seine Banlieue seltsame Revue passieren, um mit aufgespeicherten Einnerungen eine heimliche Ehe einzugehen. Denn all diese Flußufer, verwaisten Marktpätze und Pariser Vorstadthäuser mit den zernarbten Kaminwänden sind keine belauerten und erhaschten Motive. Es sind merkwürdige Reminiszenzen an Bekanntes und Unbekanntes, Fremdes und Vertrautes. Kaum denkbar und lebensfähig in einer anderen Atmosphäre als in der dünnen Luftschicht dieser Bilder, in der alles Körperliche transparent und gebrechlich erscheint und trotzdem voll präziser, autochthoner Gegenständlichkeit. Lascaux malt Landschaftsarchitekturen voll stillebenhafter Existenz und Stilleben, die so ganz und gar nichts von dem „Bitte, recht freundlich!" geschickt arrangierter „natures mortes" an sich haben. Und oftmals bestehen die beiden Arten nebeneinander auf der Leinwand. Es ist indes nicht allein der Reiz des Gegensätzlichen, auf dem die gelegentliche Zusammenfassung der ihrem banalen Zweck entzogenen Objekte beruht. Hier hat die schöpferische Fähigkeit freien Komponierens das Wort. Lascaux wahrt die Einheit des Bildganzen, ohne auf die kostbare Einzelexistenz der seiner Vorstellung entsprungenen Dinge zu verzichten. Sie leben in lyrischer Eintracht; Blutsbrüder, die eine intime Verwandtschaft in Farbe und Form ihre verschiedene Herkunft und Bestimmung vergessen läßt. Der stahlgraue Rauch eines Fabrikschlots nimmt das Firmament breitflossig in seine Arme. Vom unteren Bildrande her flattern ihm die Enden eines den Rauchfahnen formverwandten Schaltuchs entgegen! Immer ist eine geheime Bindung zwischen den Teilen vorhanden, die doch mehr als bloße Funktionen im Sinne kubistischen Aufbaus sind und andrerseits mit dem naiven Darstellungskanon der „peintres populaires" nichts gemeinsam haben. Der Wirklichkeitssinn eines Eigenbrötlers und die Phantasie eines Poeten des Pinsels finden sich hier in einer Person beisammen. Lascaux' Bilder könnten Spitzwegsche Idyllen von heute sein, entführte sie nicht E. T. A. Hoffmannscher Geist ins Reich der Visionen.

Hans Heilmaier



Phot. Galerie Simon, Paris

ELIE LASCAUX. STILLEBEN MIT STROHHUT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DIE MÜNCHNER NEUE SEZESSION

Die Münchner Neue Sezession hat im Jahre 1929 ihr bisheriges Ausstellungsprogramm durchbrochen und damit bewiesen, daß sie nicht starr an einem bestimmten System festhält, sondern sich die schöne Beweglichkeit und Entschlußfreiheit bewahrt, die man gerade von ihr als der jüngsten und tatfreudigsten, nach Absicht und Meinung ihrer Gründer elastischesten Münchner Künstlervereinigung erwarten darf. Ihre Frühlings-Ausstellung gehörte der Graphik, den Monumental-Entwürfen ihrer Mitglieder und einer eindrucksvollen Manifestation, die sich an die bayerischen und Münchner Kunstbehörden wandte und ihnen den Verlust zu Gemüte führte, der durch die Abwanderung von siebzehn Mitgliedern allein der Münchner Neuen Sezession dem Münchner Kunstleben erwuchs. Man ließ nun auf eine kurze Weile eine „Mostra individuale“ Lovis Corinths folgen: hundert Werke, die zwar keine klare und geschlossene Entwicklungsübersicht gaben, aber zwei markante Entwicklungsphasen des Meisters eindrucksvoll gegenüberstellten: seine Münchner Frühzeit mit ihrem wuchtigen, formal und koloristisch gebundenen, harten Gestalten und seine Urfelder Spätzeit, die Jahre der Auflockerung, der Lösung alles Gebundenen, ein grandioses Finale eines gigantischen Werkes.

Die Sommerausstellung trägt demgegenüber das hergebrachte Gesicht, es sei denn, man nehme die in zwei Sälen gut angeordnete, aufschlußreiche Kollektiv-Ausstellung zu Ehren des sechzigjährigen Heinrich Brüne aus. Dieser Künstler ist erst relativ spät zur Neuen Sezession gekommen, aber er ist hier zweifellos am rechten Platze, denn in seinem Schaffen ist lebendig und rege, was den eigentlichen Geist der Neuen Sezession ausmacht: nie zufrieden zu sein mit dem Erreichten, zerbrechen, was „fertig“ ist, stets von vorne wieder anzufangen. Leibls Handeln nach dem schönen Wort: „Ich werde zu geschickt, ich muß von neuem beginnen“, wird in Brünes Schaffen zum zweitenmal Ereignis. Über ein Vierteljahrhundert führt uns die Kollektion zurück; wir stehen in den Zeiten des aufkommenden Naturalismus der Münchner Spielart, im Zeichen Uhdes und der Dachauer. Von da weg hat sich Brüne mit vielen zeitgenössischen Problemen der Malerei auseinandergesetzt, immer persönlich, immer er selbst, aber ein Rastloser, Unzufriedener, einer, der auch mit sechzig Jahren noch kein sicheres Dach über dem Kopfe haben will, sondern ruhelos wandert, strebt und sucht.

Erinnere ich an die kürzlich in Ulm und München gezeigten Kollektivausstellungen des Künstlerpaares Karl Caspar und Maria Caspar-Filser, so konnte man bei diesen Führern der Neuen Sezession eine ähnliche Erscheinung ständiger Unzufriedenheit mit sich selbst, ständigen Flusses der Entwicklung, der das A und O aller Kunstübung ist, feststellen. Man darf sich nur nicht beirren lassen, daß die Stoff- und Motive-Auswahl dieser beiden etwas eintönig ist. Auch Unold ist in eifriger Arbeit inneren Umbaus; er rückt ab von aller Liebäugelei mit gewissen modischen Strömungen und wird damit größer, ruhiger, stiller. Bei Teutsch nehme ich einen ähnlichen Kampf wahr: aus einer gern mitteilenden, oft sogar breit erzählenden Art sucht er den Weg zu strengerem Gestalten, zu einer packenden Form, die zum Fresko hinweist. Troendle ist offenbar zur Zeit ganz im Übergang begriffen, eine gewisse Ratlosigkeit fällt mir auf. Ruhig und fest steht das Werk Schinnerers da: in der Erscheinungen Flucht ein ruhender Pol; ähnlich Gött, der heimliche Romantiker, und Julius Heß, der Kolorist von hohen Graden, dessen Bilder die Gepflegtheit selbst sind. Schülein ist erstaunlich vorwärtsgekommen, eine gewisse Vielseitigkeit kennzeichnet die Serie seiner Werke, die eine neue Blüte verheißen: es wäre ein schmerzlicher Verlust, wenn er, wie man hört, gerade jetzt München verließe. Auch W. Püttner, der sich zusehends stärker auf Zeichnung und Kontur einstellt, Lichtenberger, Kopp, Lauterburg, der virtuose Meister der Keller- und Kartoffel-Stillleben, Coester, Eberz, Schrimpf tragen als alte und bewährte Bannerträger der Neuen Sezession zu einem starken Gesamteindruck der Ausstellung bei, an dem auch eine Anzahl illustrer Gäste von auswärts (Hofer, Champion, Felixmüller, Fritsch, Heckel, Honigberger, Pechstein, Melzer, Purrmann u.a.) und einige jüngere Münchner Kräfte Anteil haben. Was letztere anlangt, so sind sie freilich in weit geringerer Zahl und mit weit geringerer Eindruckskraft vertreten, als man erwarten und wünschen sollte. Neben Alois Seidl und Erich Glette, die allerdings beide den Kennern schon länger durch ihre starken, selbständigen Arbeiten auffielen, müssen besonders die Bilder von Albert Burkart und Max Rauh hervorgehoben werden.

Die Plastik ist diesmal spärlicher vertreten wie sonst. Der Ausfall von Bleeker, Clauß, Knappe, Scharff macht sich bemerkbar. Man muß sich an die Arbeitergestalten des prächtig heranreifenden Koelle, an Gerstels etwas bunte Kollektion und an eine einprägsame Großplastik Malys halten.

Wolf